

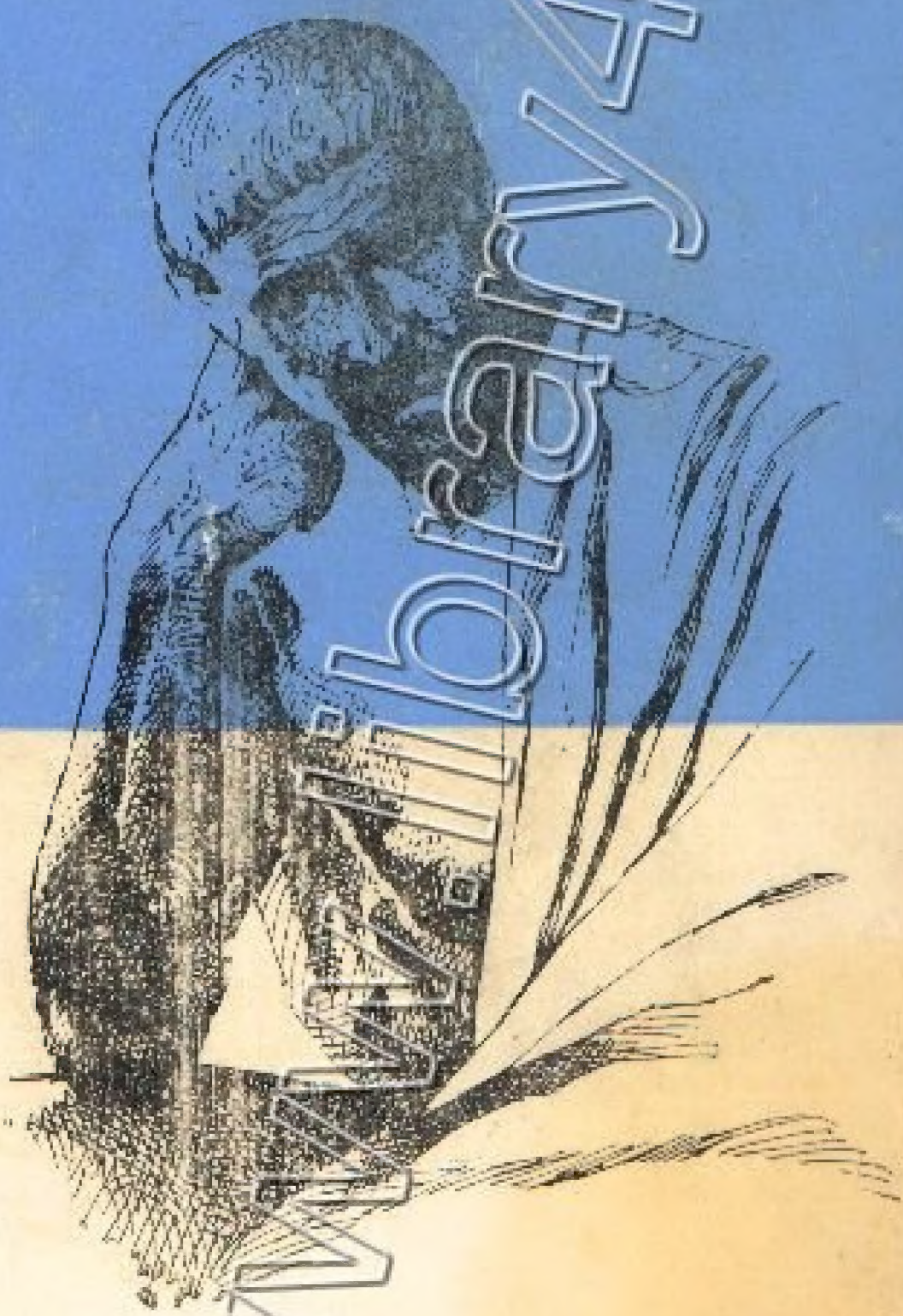
کتاب

رُشْطُو

الشعر

حکایات

حکایت



ترجمة و تقریم و تعلیق
دکتور ابراهیم حمادہ

www

مكتبة الحبيب
مكتبات

www.library-arab.com

كتاب السطو فنه الشعر

ترجمة وتقديم وتعليق
دكتور إبراهيم حماد

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية

مكتبة
مكتبة الحرم

www.library-tarab.com

ترجمة وشرح نص كتاب أرسطو

« فن الشعر »

ملحوظة :

لاشك أن جميع العناوين ، وعلامات الترقيم ، - فى الترجمة العربية هنا - مضافة الى النص اليونانى . وكذلك كل الكلمات ، والعبارات ، والأرقام التى بين قوسين . وقد استعين بذلك على الأصل ، حتى تكون الترجمة العربية ، أكثر وضوحا ، وأكثر تمشيا مع الشكل العصرى فى الكتابة .

مكتبات كلية الطب

www.library-tarab.com

المدخل الى كتاب « فن الشعر » لأرسطو

تبلغ جملة كلمات كتاب « فن الشعر » للفيلسوف اليونانى أرسطو ، حوالى عشرة آلاف كلمة ، لم تشغل غير خمس عشرة صفحة فى طبعة برلين الكبرى ، التى صدرت - بأعماله اليونانية كلها - عام ١٨٣١ . وقد تشغل ترجمة هذا البحث - الوجيز المركز - ما لا يزيد على خمسين صفحة فى أية لغة أبجدية الرسم . وهو بهذا - لا يمثل الا جزءا واحدا فى المائة من أعمال أرسطو التى اكتشفت حتى الآن ، والتى قيل بأنها كانت تبلغ فى الأصل ، حوالى مائة وستا وأربعين مؤلفا ، أو أزيد من ذلك بكثير .

ورغم عتاقة هذا البحث ، فانه بقى - منذ اكتشافه فى العصور الحديثة ، وحتى الآن - يشغل - بمعلوماته وأسراره - أذهان الباحثين فى مجال الفكر الأدبى ، والدرامى والملحمى بصفة عامة ، والتراجيدى بصفة خاصة . فقد استحث الناقد الايطالى لودفيكو كاستلفيترو L. Castelvetro (١٥٧٠) على أن يترجمه ، ويناقشه - تحليلا وتفسيرا ، فيما زاد على سبعمائة وخمسين صفحة ؛ وأن يترجمه العلامة الانجليزى انجرام باى ووتر I. Bywater (١٩٠٩) ويدرسه ويشرحه فيما قارب الأربعمائة صفحة ؛ وأن يترجمه الى الانجليزية العالم بوتشر S. Butcher (١٩٢٠) ، ويكتب حول بعض موضوعاته احدى عشرة مقالة مطولة ، مما استغرق أكثر من أربعمائة صفحة . وأن يعالجها الباحث الأمريكى جيرالد السى G. Else (١٩٥٨) بالترجمة والتعليق ، فيما زاد على ستمائة وخمسين صفحة ، مع أنه استبعد منه بعض فصوله . وهناك غير هؤلاء - كثيرون جدا ممن أفاضوا فى دراسة قضايا هذا الكتاب ، الذى استطاع - رغم ايجازه ، وجفافه ، وغموض بعض فقراته - أن يتحكم فى مفاهيم النقد الأدبى فى أوربا ، حقبة لا تقل عن ثلاثة قرون . ومن ثم ، لا يعد من أخطر الأعمال الأدبية الكلاسية الباقية تأثيرا

فحسب ، وانما من أعظم انجازات الذهن الأدبي فى تاريخ البشرية .

فبالرغم من أن صاحبه وضعه فى وقت غير معلوم قبل عام ٣٢٣ ق م . ، وبالرغم من ترمى أشواط النقد الدرامى خلال العصور التى تلت ، فانه لا يزال مدخلا مفروضا على الباحث المحدث الذى يعالج مسائل التراجيديا ، أو يتفحص أصول الشعر الملحمى . ولقد حاول الكاتب المسرحى المعاصر برتولت بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، أن يتحدى أصول هذا الكتاب - التى اعتقد بأنها تحكم فى أبنية الدراما الأوربية ومضامينها خلال القرون الماضية - وأن يتحرر منها ، ويناقضها بتقديم تعاليم جديدة أسماها بأصول المسرح الملحمى ، الا أنه عجز عن أن يفلت كلية فى تطبيقاته ، من تأثير بعض الخطوات ، التى رسمها المعلم الأول عن الدراما منذ ما يقرب من ثلاثة وعشرين قرنا ، بل وأصبح بريخت رغم أنفه - أرسطيا ، فى جوانب كثيرة مما كتبه من مسرحيات . ومع أن هذه الأصول البريختية تتعمد الاختلاف مع مثيلاتها الأرسطية ، أصلا بأصل ، الا أن هذا الاقتران فى ذاته ، يدل على قيامها فى دائرة « فن الشعر » .

وهكذا ، كان رفض تعاليم الكتاب - أو معارضتها - يكاد يتساوى - فى قيمته مع التسليم بما جاء فيه ؛ لأن الموقفين - وان تعاكسا - يخصبان حقل التنظير الدرامى ، بالجدل ، والمحاورة ، والتعليل ، والتأويل ، ومحاولة الوصول الى نتائج مثمرة ، حتى ولو كانت ثانوية . ومن ثم ، لا مغالاة فى القول بأنه كلما ازدادت معارضة سلطة الكتاب ، ازدادت مكانته النقدية ، بل ان هذه السطور العبقرية - التى أدلى بها أرسطو - كلما زدناها تأملا وتمحيصا ، زادتنا علما بأسرار الدراما ، حتى لكأنها قد استوعبت وحدها ، أغلب ما كان يمكن أن يقال فى أصول الدراما خلال قرون طويلة لو لم توجد أصلا . وبهذا ، لا يكاد أرسطو يترك لغيره من بعده الا القليل ، كى يسوقه فى هذا الموضوع .

ومن المعتقد ، أن أصل هذا البحث كان يقع فى جزئين ،
بقى لنا أولهما - الذى يعالج المسائل المتعلقة بشعر التراجيديا
والملمحة ، وبعض القواعد النقدية العامة - بينما ضاع
ثانيهما ، الذى كان يتناول المسائل المتعلقة بشعر الكوميديا .
وهذه المعلومة مستقاة من عدة مصادر ، يأتى فى مقدمتها ،
وعد أرسطو - فى استهلال الفصل السادس من الكتاب الذى
بين أيدينا - بأنه سيرجىء الحديث عن الكوميديا الى حين .
كما أنه وعد فى إحدى فقرات كتابه « السياسة » - وفى معرض
تطبيقه لنظرية التطهير على الموسيقى بأنه سيقوم بتوضيح
هذه النظرية فى كتاب « فن الشعر » ، ولكنه لم يف بذلك فى
الصفحات التى بقيت منه بين أيدينا . وعلى هذا ، اعتقد
انجرام باى ووتر أن أرسطو - بناء على هذين الوعدين -
قد تناول بالشرح الفصل نظرية التطهير فى الفصل - المفقود -
الذى عقده للكوميديا . بالاضافة الى هذا ، فان مؤرخ
الفلسفة اليونانيين - الذى يعد المرجع الرئيسى لحياة
أرسطو - ديوجينيس لارتيوس D. Laertius (القرن الثالث
الميلادى) - قد أشار - أثناء تقييده قائمة مؤلفات أرسطو -
الى أن كتاب « فن الشعر » يتألف من جزئين . كما لاحظ
بيترو فيتورى P. Vettori - فى تحقيقه وترجمته للكتاب
الى اللاتينية (١٥٦٠ م) - أن الكتاب على صورته الحالية ،
ليس الا جزءا باقيا من عمل أرسطى كبير . ومما تجدر الاشارة
اليه فى هذا السبيل ، أن فيلسوفنا العربى ابن رشد - فى
تلخيصه لهذا الكتاب - قد تنبه الى أنه ناقص ، وذلك فى
قوله :

« فهذا هو جملة ما تأدى الى فهمنا مما ذكره أرسطو فى
كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر
والخاصة بالمديح ، أعنى المشتركة منها أيضا للأكثر أو للجميع
وسائر ما ذكره فى كتابه هذا من الفصول التى بين سائر
أنواع الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو
خاص بهم . ومع ذلك فلسنا نجد ذكر من ذلك

فى هذا الكتاب الواصل الينسالا اى بعض ذلك .
وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام . وأنه
بقى منه التكلم فى سائر فصول أصناف كثير من الأشعار
التي عندهم . وكان هو قد وعد بالتكلم فى هذه كلها فى صدر
كتابه والذي نقص مما هو مشترك هو المتكلم فى صناعة
الهجاء ★ « (١) »

ولا شك أن المقصود بشعر « المديح » - عند ابن رشد -
هو « الشعر التراجيدى » ، والمقصود بـ « الهجاء » هو
« الشعر الكوميدي » .

ولقد حاول البعض تكملة الكتاب الحالى ، بوضع تعريف
للكوميديا وأصولها فى عكس اتجاه تعريف أرسطو
للتراجيديا ، ولكن لم يبق من ذلك الا أقل من ثلاث صفحات
باليونانية ، تعرف بـ « تراكتاتوس كواسيلينيانوس »

Tractatus Coislinianus ، ترجمنا سطورا منها الى
اللغة العربية ، فى هوامش الفصل الخامس (أنظر) . وهذه
الوثيقة - وان تمحكت بتعريف أرسطو المعروف للتراجيديا -
لا تشير الى اسمه من قريب أو بعيد ، ولا يحتمل أن تكون له .

والى جانب الاعتقاد فى ضياع الجزء الثانى الذى كان
يكمل الكتاب الحالى ، فان الباحثين يكادون يجمعون على أن
أرسطو ، لم يضعه على الصورة اللغوية التى هو عليها الآن ،
كى يكون - كثير من كتبه الأخرى - فى متناول القارئ .
فأسلوبه التلغرافى الجاف - الذى لا يتفق مع خصائص
أسلوب أرسطو الأدبى المتواتر ، الذى امتدحه شيشرون
وكوينتيلان - غير متساق فى ذاته ، ومحفوف فى كثير من
مواضعه بالتفكك ، أو اللبس ، أو الاستطراد ، أو البتر ، أو
التناقض ، أو التكرار ، أو استغلاق بعض المصطلحات ، مما
يدل على عجلة فى وضعه وافتقار الى التشذيب والمعاودة .

(*) ملحوظة هامة : هوامش هذه المقدمة فى نهايتها ، وكذلك هوامش كل فصل
فى نهايته .

ومن ثمة ، توعد الأمر على الباحثين فى اسناد لغة المخطوط الى أرسطو نفسه . فراح فريق منهم ، يزعم بأن الكتاب على حالته الراهنة ليس الا مذكرات تحضير ، مركزة المادة من عجل ، أعدها أرسطو على هذا النحو ، كى تساعده على تذكر نقاط موضوعاته أثناء محاضرة تلاميذه . وكان المعلم الكبير ، يتوسع فيها - حينذاك - بالتحليل والشرح ، وخاصة شرح أبرز مصطلحاته التى تبدو لنا مبهمة ، وتتفرق فى تأويلها السبل . كما ادعى فريق ثان ، بأن الكتاب الحالى ، ربما كان مذكرات (شخصية) لأحد التلاميذ الذين كانوا يختلفون الى دروس أستاذهم . وكان هذا التلميذ عجولا فى تدوين معلوماته التى كان يتلقاها . بينما رأى فريق ثالث ، بأن تلك المذكرات ليست الا ملخصا خاصا ، استخلصه أحد تلاميذ العصر الاسكندرى - أو بعده - من أصول فصول مختلفة ، كان أرسطو قد دمجها فى شىء من التوسع . وعلى هذا فأى نقص أو سوء فى كتاب « فن الشعر » - على صورته القائمة - انما يرجع - فى رأى هؤلاء الفرقاء - لا الى أرسطو نفسه - وانما الى شخص آخر مجهول .

ولكن مهما كان جفاف أسلوب الكتاب ، والظن فى سوء ترتيب مادته ، والتباس بعض مسائله ، وتمنع بعضها الآخر على الفهم ، فانه ليس الا عملا أصيلا يدل على ملاحظة عميقة ، وأفق موضوعى عريض ، ونظرة علمية شاملة . فهو كما يقول جلبرت مورى G. Murray « أول محاولة يقوم بها انسان ذو عبقرية فذة ، لبناء نظام معقول ، فى منطقة الفن الخلاق ، كهذا النظام الذى سبق أن أرسى قواعده ، فى منطقة العلوم الطبيعية » (٢) . وذلك ، لأن أرسطو كان ينطلق - بروح العالم من حقائق ملموسة فى تاريخ الشعر اليونانى . ومن خلال تحليل هذه الحقائق تحليلًا موضوعيًا متجردًا من الأفكار المسبقة ، يصل الى أصول عامة ، لا يدعى أنه حقق بها نتائج نهائية ، كنتائج العلوم النظرية . ولذا ، جاء

عمله زاخرا بالأفكار التى يمكن أن تصدق اليوم ، كما صدقت بالأمس . ان اعجازه فى الحقيقة - يتبدى فى أنه يتضمن كثيرا مما يمكن أن يكون دائما ، وله أهمية شمولية عالمية . وعلى هذا ، اذا كان الكتاب معينا صادقا على دراسة المسرحيات اليونانية التى بقيت من مئات المسرحيات التى تناولها أرسطو بالمتابعة النقدية ، وعلى معرفة بعض المشكلات التى واجهها النقاد الأقدمون ، فهو أيضا - كما قررنا من قبل - الملاذ الأكاديمى الأول لتثقيف الذوق النقدى على مر العصور . ويشهد بذلك نقاد عصر النهضة فى أوربا ، وأنصار الكلاسيكية الجديدة ، بل والنقاد المحدثون فى مقدمة هؤلاء جميعا .

والأصل الخطى لكتاب « فى الشعر » يرجع الى عمل أحد النساخ البيزنطيين فى القرن الحادى عشر الميلادى ، عن مصدر لا يزال مجهولا . وبطريقة ما ، تعددت نسخ الكتاب بسرعة ، وأصبح معروفا للانسانيين فى ايطاليا فى القرن الخامس عشر . وممن انجذب اليه جورجيو فاللا G. Valla الذى قام بتقديم ترجمة لاتينية له ، وطبعها - لأول مرة - فى فينسيا (البندقية) عام ١٤٩٨ . ومع أن هذه الترجمة لم تكن على الوجه الأكمل ، ولم تكن عن أحسن الأصول الخطية التى كانت متاحة عصر ذاك ، إلا أنها فتحت أمام المهتمين بالفكر الأدبى ، ميدانا فسيحا لدراسته ، واستكناه خفاياه .

وفى سنة ١٥٠٨ ظهر النص اليونانى للكتاب - مطبوعا لأول مرة فى فينسيا - فى مجلد واحد مع كتاب « الخطابة » ، تحت عنوان : Rhetores Graeci . وهذه الطبعة - التى تعرف بطبعة ألدين Aldine كانت مهداة الى ك . لاسكاريس J. Lascaris الذى أعان المحقق ديمتريوس دوكاش D. Ducas على تحقيق نصه عن أصل خطى ، ادعى أنه كان موجودا فى باريس . ولقد بقى نص هذه الطبعة أكثر النصوص المتداولة قبولا لدى الدارسين حتى القرن التاسع

عشر ، رغم ما كان يعتوره من أخطاء ، ربما كان يرجع سببها الى الناشر الأول ، أو الناشرين الذين تتابعوا على طبع النص بعد ذلك فى بلدان أوربية مختلفة . والواقع ، أنه لم تكن هناك تحقيقات أخرى تزامم هذا التحقيق فى الأهمية ، غير تحقيق موريل Morel (باريس ١٥٥٥) وتحقيق توماس تايروت T. Tyrwhitt (أوكسفورد عام ١٧٩٤) (٣) .

ولقد ضم كتاب « فن الشعر » - لأول مرة - الى كل أعمال أرسطو الأخرى فى طبعة بازل عام ١٥٣١ ، تحت اشراف اراسموس Erasmus . كما أن طبعة ألدين الثانية التى صدرت عام ١٥٥١/٣ بكل أعمال أرسطو الباقية تضمنته أيضا ، وكذلك طبعة سيلبورج Silburg التى ظهرت فى فرانكفورت سنة ١٥٨٤/٧ . وظل الكتاب - ردحا طويلا - يطبع بمفرده ، أو مع كتاب أرسطو « الخطابة » أو كتاب هوراس « فن الشعر » ، أو كتاب لانجينوس « عما هو رفيع » .

أما أول ترجمة لكتاب « فن الشعر » الى لغة أوربية حديثة ، فهى التى قام بها برناردو سجنى B. Segni . اذ ترجمه الى الايطالية عام ١٥٤٩ ، كى يتيح للذين لا يعرفون لغة الدراسات القديمة - أو يعرفونها معرفة بسيطة - فرصة الاطلاع على ما فى الكتاب من أفكار . ثم توالى الترجمات بعد ترجمة سجنى بغزارة ، يصعب معها التمثل ببعضها دون البعض .

ولعل أول تعليق على الكتاب المذكور فى عصر النهضة الايطالية ذاك الذى نشره فرانشيسكو روبرتلى F. Robortelli فى فينيسيا سنة ١٥٤٨ . فقد أصدر مجلدا يتضمن النص اليونانى مع ترجمة لاتينية له ، وشروح لبعض القضايا التى يثيرها الكتاب . وهذه المحاولة التفسيرية طرحت ضوءا على بعض الأفكار الأرسطية ، وفتحت الطريق الى حومة الجدل والتأويل ، مما أثمر - على توالى السنين - دراسات جادة ، وشروحا خصبة فى مجال النقد الأدبى .

ومن الملاحظ ، أن كتاب « فى الشعر » ، استطاع - دون
أى أثر يونانى آخر - أن يزاحم - فى عصره الذهبى - الكتاب
المقدس نفسه من حيث الاهتمام بتحقيقه ، وطبعه ، ودراسته
وتفسيره . لذا ، فإن حصر نصوصه المحققة فى بلدان أوربا
المختلفة ، وترجماته العديدة فى اللغة الواحدة ، والشروح
الفياضة التى تناولته ، والمقالات ، والمقطوعات التى دارت
حوله ، لا يمكن أن يشغل - ذلك كله - أقل من مجلد . ولقد
قام العلامة لين كوبر L. Cooper ، مع زميله ألفريد جودمان
A. Gudeman بحصر التعليقات والإشارات المتعلقة بهذا
الكتاب وحده فى آداب أهم البلدان الأوربية الحديثة ، فبلغ
عددها ما بين عامى ١٤٨٣ و ١٨٩٩ حوالى ٨٢٦ تعليقا .
أما المقالات والتعليقات التى تعرضت له بين سنتى ١٩٠٠
و ١٩٢٧ فقد تجاوزت ٣٥٣ عملا . هذا ، بالإضافة الى
ما يمكن أن يكون قد فاتهما من تعليقات ومقالات ، لم تقع تحت
أيديهما (٤) . ولا شك أن التحقيقات ، والترجمات ،
والتفسيرات ، لم تتوقف بعد هذا ، ولكنها ترادفت ، وستظل
تتربى ما بقيت الدراسات النقدية القديمة محل معاودة .

أرسطو : الرجل

ولد أرسطو - أرسطوطاليس - مؤلف كتاب « فن الشعر » سنة ٣٨٤ ق م . وفى هذا العام ، كان قد انقضى على موت سقراط خمس عشرة سنة ، بينما كان أفلاطون فى الثالثة والأربعين من عمره ، ومضى على تأسيس أكاديميته عامان ، أو أقل . وكان ميلاد أرسطو فى مدينة صغيرة فى تراقيا ، كانت تسمى استاجيرا Stageira ، أما اسمها الحالى فهو استافرو Stavro . وكانت استاجيرا تقع شمالى شبه الجزيرة اليونانية ، بالقرب من مدينة سالونيك ، وعلى بعد مائتى ميل من مدينة أثينا . وعلى هذا ، لم يكن أرسطو - كسقراط وأفلاطون - أثينيا ، ولكنه ولد ونشأ فى ظروف ثقافية أخرى ، قد تختلف قليلا أو كثيرا ، عن الظروف الحضارية الخاصة ، التى كانت تتميز بها أثينا على ما عداها من دويلات يونانية أخرى .

كان أبوه نيقوماخوس Nicomachus صديقا وطيبيا خاصا ، لملك مقدونيا أمينتاس الثانى Amyntas جد الاسكندر الأكبر ؛ ومن ثم ، قضى أرسطو السنوات الأولى من طفولته فى بلاط العاصمة بيللا . ولأن مهنة الطب كان يتوارثها أبناء أسرته منذ أجيال بعيدة ، فقد هبىء الصبى للتدريب على مهنة والده وأجداده ، بمعاونة مواهبه على تشرب الروح العلمية ، والميل نحو التحليل ، وتفضيل البحث التجريبي ، على التأمل النظرى . ولما مات أبواه وهو صبى ، عهد باليتيم الى وصاية أحد أقاربه الذى كان يدعى بروكسينوس Proxenus من أتارنيوس ، كى يتم تلقينه المبادئ الطبية والعلمية .

ولما بلغت سن أرسطو حوالى الثامنة عشرة ، رحل الى أثينا ، والتحق بأكاديميتها ، وأخذ يتلقى دروسه على يد معلمها الأول أفلاطون ، الذى كان يبادل تلميذه النجيب مشاعر الاحترام والتقدير ، حتى لقبه بـ « القارئ » و « عقل

المدرسة » • وبقي أرسطو بالأكاديمية تلميذا متلقيا ، ثم تلميذا باحثا نابها طوال عشرين عاما تقريبا ، الى أن مات أفلاطون سنة ٣٤٩/٧ ق م ؛ فاضطر الى مغادرتها - مع زميله اكسينوقراطيس Xenocrates - الى مدينة ساحلية في طروادة اسمها أسوس Assos • ولقد بقي أرسطو زمنا طويلا - بعد وفاة أستاذه - متأثرا بفلسفته ، الى أن هيأت له عوامل الخبرة والممارسة ، الاسـتقلال الفكرى والاتجاه نحو التجريب والواقع المحسوس ، وأن ينقد أستاذه ، ويناقضه • ولذا ، زعم البعض بأن سبب معارضة المريد لشيخه معارضة تبلغ - أحيانا - حد القسوة ، انما يرجع - الى حد ما - الى أن أفلاطون ، كان قد أوصى برياسة الأكاديمية لابن أخته سبيوسيبوس Speusippus ، بدلا من أرسطو الذى كان يجد نفسه ، أكثر كفاءة ، وأبعد أصالة فى العلم منه • ولكن ، بغض النظر عن ارجاع سبب هذه المناقدة الى مسائل شخصية ، فان الفلسفة الأرسطية ليست معارضة حاسمة ضد الفلسفة الأفلاطونية • فهى وان لم تكن استمرارا عضويا ناميا لها ، فهى على الأقل - امتداد متطور للمسيرة الفلسفية التى بدأها سقراط ، ولكنها - هذه المرة - تمر خلال التمهيع ، والنقد القائم على الشواهد العملية للمنطقة والحقائق المادية •

وفى مدينة أسوس ، نجح أرسطو فى تأسيس فرع للأكاديمية الأثينية ، بمساعدة أميرها هرمياس Hermias زميل دراسته السابق ، وحاكم اتارنيوس ، وأسسوس فى آسيا الصغرى • وسرعان ما نشأت بين الاثنين صداقة وطيدة ، دعم أو أصرها زواج أرسطو من بثياس Pythias - ابنة أخت الحاكم وربيبته - فأولدها ابنة ، أطلق عليها اسما • وبعد ثلاث سنوات ، اغتيل هرمياس بيد الفرس ، فرحل أرسطو سنة ٣٤٥ ق م • الى مدينة ميتلين ، فى جزيرة مجاورة فى بحر الأرخبيل تدعى ليسبوس • وهناك تقابل مع ثيوفراستس Theophrastus ، الذى أصبح فيما بعد من أشهر مريديه ، وأشدهم حماسا لعلمه •

فى ذلك الوقت ، كانت شهرة أرسطو العلمية قد أخذت تغزو أنحاء اليونان . فاستدعاه فيليب - ملك مقدونيا ، الى بيللا ، عاصمة ملكه - سنة ٣٤٣/٢ ق م . ، وعهد اليه بتربية ابنه الاسكندر ، الذى كان عمره وقتذاك - يناهز الثلاث عشرة سنة . وقد جاء فى تاريخ بلوتارك : « ان الاسكندر سرعان ما أحب أرسطو وتعلق به ، كما أنه والده ، معتقدا بأن أولهما منحه الحياة ، بينما علمه ثانيهما فن الحياة » . « وهناك قول يونانى مأثور ، يرى الحياة هبة الطبيعة ، أما الحياة ، الحياتية الجميلة فهي هبة الحكمة » (٥) . الا أن توقيير الاسكندر للعلم وفلاسفته ، كان عاجزا عن أن يخفى مزاجا حادا ، أو يطمس مظاهر طبيعة نارية ، ورثها عن أب محارب عنيف ، فى شعب عسكرى الروح .

وبعد مصرع فيليب ، تولى ابنه الطموح الاسكندر زمام الملك سنة ٣٣٦/٥ ق م . وبعد عام تقريبا غادر أرسطو مقدونيا ، متوجها الى أثينا بعد غيبة عنها امتدت ثلاثة عشر عاما ، وفى طريقه اليها ، زار استاجيرا موطن رأسه . ولما كان اكسنوقراطس Xenocrates - زميل أرسطو فى الدراسة - قد أصبح رئيسا للأكاديمية الأثينية ، فقد خرج أرسطو الى ظاهر المدينة ليؤسس مدرسته اللوقيون Lykeion عند أجمة مقدسة للاله أبوللو وربات الفنون ، وكانت من قديم ، مكانا أثيرا لدى الفيلسوف سقراط . كما استأجر بعض البنايات هناك ، لأنه كان محرما على غير الأثينى أن يمتلك مثل ذلك . ولقد سميت فلسفة تلك المدرسة بالمشائية Peripatéticos - وطلبتها بالمشائين - لأن أرسطو كان كثيرا ما يحاضر ، وهو يتمشى كل صباح بين الأشجار أو الأروقة ، وحوله تلاميذه يناقشهم فى أعوص قضايا الفلسفة . فقد كان يؤمن بأن الحركة ، والتعرض لأشعة الشمس والهواء المتجدد ، عوامل مساعدة على تنشيط القريحة . وكما استطاع أرسطو أن يجذب اليه الدارسين المجددين ، استطاع أيضا أن يجمع حوله عددا من المدرسين الأكفاء ، والمهتمين بالعلوم الطبيعية

والبيولوجية ، وأن ينشئ مكتبة مزودة بكثير من المخطوطات
فى مختلف فروع المعرفة ، وأن يلحق بها متحفا يحتوى على
بعض وسائل الايضاح التى كان يستعين بها فى محاضراته ،
وخاصة فى التاريخ الطبيعى . لذا ، قيل بأن الاسكندر كان
قد أمدّه بمجموعة من الرجال الموهوبين ، الذين كانوا يقومون
بتجميع هذه الوسائل ، أو تكليف صيادى الطيور والأسماك
والحيوانات فى الامبراطورية المقدونية ، كى يوافوا أرسطو
بتقاريرهم عن أية ملاحظات علمية تلفت نظرهم (٦) .

ولقد بقى أرسطو فى أثينا اثنتى عشرة سنة ، ماتت فى
أثنائها زوجته بثياس ، فاتخذ لنفسه عشيقه اسمها هربليس
من نساء موطنه استاجيرا . وقد أولدها ابنه الذى أسماه
باسم والده ، والذى يوصف به كتاب أرسطو : « الأخلاق
النيقوماخية » . وتعتبر هذه الفترة ، أخصب مراحل حياته
انتاجا وأعماقها قيمة ، وأبقاها أثرا .

وعقب موت الاسكندر الأكبر فى بابل عام ٣٢٢ ق م . ؛
استولى الحزب المعارض - لسيطرة مقدونيا - على السلطة
فى أثينا ، بزعامه ديموستين . فاضطر أرسطو الى أن يتخلى
عن رياسته للمدرسة لخليفته ثيوفراسطس
Theophrastus
وأن يسارع بالهرب الى مدينة خالقيس
المقدونية والتى كانت محل ميلاد والدته . أما سبب هذا
الرحيل الاضطرابى ، فهو خوفه من مؤاخذه المسئولين
الأثينيين ، بسبب علاقته القديمة بالاسكندر وأسرته ، ولأن
مدرسته كانت تحت الرعاية المقدونية ، بينما كانت أثينا
تتحول الى مركز عدائى لمقدونيا . وفى خالقيس ، أقام أرسطو
مع أمه مدة عام ، ثم مات مريضا بالمعدة ، سنة ٣٢٢/١ ق م .

أرسطو : المؤلف

هذه الحياة التي امتدت - بأول فيلسوف يفصل بين فروع الفلسفة فصلا متمائزا - حفلت بدأبه العلمى الذى لم يكن يباريه فيه أحد من أقرانه ، وأثمرت كثيرا من النتائج الهامة التى لعب ما بقى منها دورا كبيرا فى تاريخ الفكر الأوربى وغير الأوربى . لقد ظلت آراؤه فى المنطق ، والطبيعة ، والجيولوجيا ، والميتافيزيقا ، والأخلاق ، والسياسة ، والشعر - وغير ذلك من ميادين المعرفة - رديحا طويلا من المسلمات . وإذا كان قد احتل بها موقع المؤثر الكبير فى الفكر المسيحى ، فإن فلاسفة المسلمين احتفوا به ، وأسموه - بحق - المعلم الأول .

أما فيما يتعلق بمؤلفاته التى اختلف العلماء حول عددها ، ونوعيتها ، فإن الباحثين يكادون يتفقون على أن طبيعتها الفكرية كانت تنحو منحيين :

(أ) مؤلفات قامت عليها سمعته العلمية ، لأنها كانت تستهدف التداول بين المهتمين بالعلوم فى العالم القديم . وكان يتميز أسلوبها بالطابع الأدبى ، حيث السلاسة ، والاستطراد والصياغة الفنية .

(ب) أما مؤلفاته التى بقيت لنا - فى المنحى الآخر - فهى ذات صيغة تعليمية . وكانت أصولا لأساسيات فكرية ، كان يسهب فى شرحها واستجلاء غوامضها ، أثناء قيامه بالتدريس والمحاضرة . ولهذا ، اتسم أسلوبها بالتعقيد ، والجفاف ، والتقريرية حتى استشكلت على الدارسين المتخصصين .

وهناك مراحل تطورية أساسية لهذه المؤلفات ، حددتها ثلاث فترات انتقالية فى حياته ، وهى - بلا شك - تشتجر بخصائصها مع خصائص المنحيين السابقين :

(أ) مؤلفات مرحلة الشباب (٣٦٧ - ٣٤٧ ق م) ، التي كان أرسطو واقعاً أثناءها تحت تأثير أستاذه أفلاطون . وكانت معدة للتداول بين جمهرة القارئ . وكانت مصاغة في شكل حواريات ، ولكن لم يبق منها شيء .

(ب) مؤلفات مرحلة الانتقال (٣٤٧ - ٣٣٥ ق م) من دائرة تأثير النظريات الأفلاطونية ، والتفلسف الشعري ، الى نقد أفلاطون ، والاقتراب من البحث التجريبي ، ومحاولة اكتشاف الذات . ومؤلفات هذه المرحلة مفقودة هي الأخرى .

(ج) مؤلفات مرحلة اقامته الأخيرة في اللقيون بأثينا (٣٣٥ - ٣٢٣ ق م) ، وفيها يهتم بـتنظيم بحوثه مع التركيز على الملاحظة العلمية الكاملة ، كأساس ضروري للبناء الميتافيزيقي الذي أسسه . وفي هذه المرحلة - التي تجلت فيها عبقريته - وضع أرسطو مذكراته المتميزة بالمعاني المكثفة ، دون العناية بسلاسة الصياغة اللغوية . وبغض النظر عما حفظ لنا من مؤلفات أرسطو في هذه المرحلة الأخيرة ، وما ضاع منها ، فإن قدامى الباحثين ومحدثيهم يختلفون في تصنيفها في مجموعات طبقاً للموضوع المعالج . وقد قام أندرونيكوس الروديسي Andronicus of Rhodes - الذي تولى رئاسة مدرسة المشائين الأرسطية في أثينا عام ٧٠ ق م . - بتحقيق كتابات أرسطو في تلك المرحلة ، وتصنيفها على هذا النحو : (٧)

١ - مؤلفات في المنطق (الأرجانون Organon) :

- (أ) المقولات
- (ب) العبارة
- (ج) التحليلات الأولى
- (د) التحليلات الثانية
- (هـ) الجدل
- (و) الأغاليط

٢ - المؤلفات الميتافيزيقية :
وهي عبارة عن مجموعة من المحاضرات التي كتبت في
أزمنة مختلفة .

٣ - مؤلفات في الفلسفة الطبيعية :
(أ) كتاب الطبيعة (ويتكون من ثمانية أجزاء) .
(ب) السماء .
(ج) الكون والفساد .
(د) الظواهر الجوية (الميكانيكا) .
(هـ) المعادن .
(و) النفس .
(ز) الحس والمحسوس :
(النوم واليقظة - الذاكرة والتذكر - الأحلام - الرؤيا
في الأحلام) - طول العمر وقصره - الأسباب
والشيخوخة - الحياة والموت - التنفس) .
(ح) تاريخ الحيوانات - أجزاء الحيوانات - هجرة
الحيوانات - توالد الحيوانات .
(ط) مشكلات عامة .

٤ - مؤلفات في الأخلاق :
(أ) الأخلاق النيقوماخية .
(ب) السياسة .
(ج) دستور الدولة الأثينية .
(د) الأخلاق الكبرى .

٥ - مؤلفات فنية :
(أ) في الشعر .
(ب) الخطابة .
(ج) مدونات تسجيلية عن العروض الدرامية - الفائزون
في المسابقات الدرامية - ملاحظات حول المشكلة
الهوميرية - ملاحظات حول الشعر بصفة
عامة الخ .

ولقد دارت حول تداول المخطوطات الأرسطية الأولى حكاية ذكرها المؤرخ ، والجغرافى اليونانى اسـتراپو Strapo (٦٣ ق م - ١٢ ميلادية ؟؟) : مفاد ذلك أن أرسطو - قبل أن يهجر أثينا مجبرا عام ٣٢٢ ق م - طلب من صديقه وزميله ثيوفراسطس - الذى خلفه فى رئاسة المدرسة ، وتوفى عام ٢٨٧ ق م - أن يحتفظ بمؤلفاته عنده ، وألا يسلمها للمدرسة . وقد قام ثيوفراسطس بتنفيذ وصية خدينه ، إلا أنه اضطر - فيما بعد - الى أن يودعها لدى تلميذه نيليوس Neleus ، الذى حملها معه الى مدينة اسكيسس فى طروادة بآسيا الصغرى . ولما خاف ورثة نيليوس - بعد ذلك - من ابتزاز بعض الملوك الشغوفين بجمع الكتب ، باعوا قسما منها لبطليموس الذى أودعها مكتبة الاسكندرية . ثم أخفوا القسم الآخر فى مخبأ خاص ، حيث بقيت المخطوطات فيه أكثر من قرن ونصف ، وبعدها - أى حوالى سنة ١٠٠ ق م - بيعت الى أحد أثرياء أثينا (٨) . ثم أخذت هذه المخطوطات رحلتها الطويلة فى المكتبات العامة والخاصة ، مما هو ليس محل اعتبار الدراسة الحالية . ولكن ، سواء صحت رواية استرابو - على هذه الصورة - أم لم تصح ، فإن جزءا من المؤلفات الأرسطية قد فقد ، وجزءا آخر أصيب بالافساد فى بعض مواضعه ، بسبب سوء الحفظ ، أو تصحيف الناسخين ، أو تخمين الدارسين .

أما الدراسات الأرسطية ، فقد ظلت مستمرة فى اللوقيون ، الذى بقى يؤدى رسالته أكثر من ثمانمائة وستين عاما . كما دامت مؤلفاته متداولة فى أيدي الشراح والفلاسفة والمثقفين فى العالم القديم دهرا طويلا . ففى بواكير العصور الوسطى ، كانت حية فى أعمال الفيلسوف اليونانى بورفيرى Porphyry (٢٣٢ - ٣٠٥ م) وبوثيروس Boethius الرومانى (٤٨٠ - ٥٢٤ م) ، وغيرهما كثيرا . إلا أن الضربة القاصمة للحركة الثقافية اليونانية القديمة ، فقد وجهها الامبراطور جوستينيان . فبعد أن اعتنق المسيحية ، جعلها دينا رسميا لشعوب الامبراطورية الرومانية ، وأمر - عام

٥٢٩ ميلادية - باغلاق المدارس الاثينية ومصادرة مناهجها التعليمية . وعلى هذا ، أصبحت الديانات القديمة وثقافتها ، مرفوضة من المجتمع المسيحى الجديد ، وتعاليمه التى تحررت وتأيدت سياسيا الآن بعد أن طال زمن محاصرتها واضطهادها على أيدي الحكام الرومانيين ، الذين سبقوا هذا الامبراطور .

وهكذا ، أدت المزاحمة الرسمية الدينية للثقافة القديمة ، الى اضعاف المراكز التعليمية اليونانية ، وانتقال أهميتها الى مواطن جديدة ، ومنها شمال ايران ، حيث اعتنى بها خسرو ، والمترجمون السريانيون ، الذين راحوا يترجمونها الى السريانية ، ثم الى العربية - بعد ذلك - فى عهد العباسيين . أما المثقفون العرب فى اسبانيا ، فقد كانوا حملة مشاعل الدراسات الأرسطية - بصفة خاصة - الى أوروبا فى العصور الوسطى ، حتى لم يكد يأتى عام ١٢٢٠ م ، الا وكانت غالبية مؤلفات أرسطو المعروفة مترجمة من اللغة العربية الى اللغة اللاتينية . غير أنها ترجمت - بعد ذلك - من أصولها اليونانية الى اللاتينية ، بفضل تشجيع توماس الأكوينى Thomas Aquinas (١٢٢٦ - ١٢٧٤ م) ، الذى صهر بعض أفكارها فى كتاباته ، التى أصبحت - من الناحية العملية - الفلسفة الرسمية للديانة الكاثوليكية الرومانية .

« ولعل هنا المكان المناسب ، كى نوجز فى كلمات قليلة ، مدى المادة الأرسطية التى كانت فى متناول دارسى الفلسفة من العرب . فقد كان الأرجانون المنطقى كله موجودا فى اللغة العربية ، وقد ضم الى ذلك كتابى « الشعر » و « الخطابة » ، و « ايساغوجى » Isagoge لفورفوريوس . أما فى العلوم الطبيعية ، فقد ترجموا كتب الفيزيكا ، والسما ، والكون والفساد ، والحس ، وتاريخ الحيوان ، والظواهر الجوية ، والنفوس . وأما من جهة العلم العقلى والأخلاقى ، فقد ترجموا كتب الميتافيزيقا ، والأخلاق النيقوماخية ، والأخلاق الكبرى . ومن الغريب أن كتاب « السياسة » لم يدخل عندهم فى القانون

الأرسطى ، وانما حل مكانه كتابا « القوانين » و « الجمهورية »
لأفلاطون » . (٩) .

العالم الناقد

يبدأ تاريخ النقد الأدبى اليونانى - ان لم يكن أدب اليونان ،
أو بالأحرى أدب العالم الغربى - بالسطور الأولى فى ملحمتى
« الالياذة » و « الأوديسة » ، والتى يستلهم فيها هوميروس
ربة الشعر . وكذلك بالابتهاال المماثل ، للشاعر هزيود ، فى
مفتتح ملحمته « أنساب الآلهة » . وبارتقاء الحس التقييى ،
تزايدت الاشارات النقدية البسيطة ، على نحو متتابع فى
بعض الأعمال الشعرية الغنائية ، كما أخذت فى التوسع
والتوسع فى بعض كتابات الفلاسفة والبلاغيين ، وأعمال
المسرحيين ، حتى وصلت الى مرحلة النضج والتعمق فى
اهتمامات أفلاطون وأرسطو .

وبغض النظر عن مدى أهمية المبادئ النقدية البصرية التى
ترادفت بعد هوميروس ، فان بعض الباحثين فى النقد الأدبى
اليونانى ، يميلون الى تأريخه بأوائل القرن الخامس ق . م (١٠)
حين راح الشاعر والفيلسوف الدينى اكسينوفانىس
Xenophanes يهاجم هوميروس وهزيود لأنهما « يعزوان
الى الآلهة كل الأشياء التى تصم الانسان بالخرى والتقرير :
كاللصوصية ، والزنا ، والخداع » . ونفس هذا المنحى من
المؤاخذه ، نجده عند الفيلسوف هيراكليتوس Heraclitus
ويعتبر ذاك الهجوم ، بداية ما يدعوه أفلاطون فى جمهوريته
بـ « المعركة القديمة بين الشعر والفلسفة » (١١) . ولا شك
أن هذا الاهتمام بتأثير الشعر ، انما هو أمر مشروع - بل
ومحتوم - فى المجتمع الأثينى ، الذى كان يعد فيه الشعر قوة
فعالة ، مؤثرة فى الأخلاق والتربية . ومن ثم ، كان من
الطبعى أن يتجلى هذا المزج بين المعايير الفنية والأخلاقية
فى مفاهيم النقاد القدامى ، وفى رأى المسرحيين النقدية أيضا

كما فى كوميدىا « الضفادع » (٤٠٥ ق م .) للشاعر الملهوى أريستوفانىس . ففى هذه المسرحية ، تدور المفـاضلة بين الشعارين التراجيـديين اسخيلوس ويوريبيديس - وهى ممتزجة بالنقد الأخلاقى والنقد الفنى .

ومن الجلى ، أن أفلاطون - الذى جعل فلسفته المثالية ، وآراءه فى السياسة والأخلاق مدخله الى دراسة الأدب ونقده - قد انتقل بالنقد اليونانى الى مسافة بعيدة فى شوط تطوره . فقد استطاع أن يدرك التمييز بين نقد المضمون ونقد الشكل ؛ وأن يصوغ بعض أصول النقد الأدبى الأساسية ، كالقول - مثلاً - بأن العمل الادبى لا بد وأن يعيش فى بناء عضوى ، كل جزء منه فى مكانه الصحيح ، ومتصل بعلاقة سليمة مع كل جزء آخر ، ومع الكل العام ؛ وأن يفرق بين الفن والتقنية ، ويضع ثلاثة معايير للفن الجيد تتمثل : فى تأثيره الأخلاقى ، والمتعة التى يحدثها ، ومدى الصحة فى محاكاته (١٢) .

وهذا العصر الذى أنتج أفلاطون كأحد أساتذة النقد العظام أنتج أرسطو كعبقريّة أخرى بارزة فى هذا المضمار . وكان ولا بد وأن يرتبط التلميذ بأستاذه بعلاقة فكرية وثيقة ، وأن يتأثر بكل ما كتبه معلمه عن الأدب . ومع أن عقل أرسطو ، كان - وهو يكتب - مشبعاً بآراء أفلاطون التى كانت مدار المحاوره والمناقضة ، فإن آثار الناقد تـختلف - فيما بينها - من حيث الغاية ، والمنهج ، والنتائج التى توصل اليها كل منهما . فإذا كان أفلاطون يهدف الى إعادة تنظيم الحياة الانسانية ، فإن أرسطو كان يرمى الى إعادة تنظيم المعرفة . وإذا كان الأستاذ مثالياً ، وشاعرياً ، ويكتب بأسلوب أدبى وعينه على حاجات الدولة الاجتماعية ، فإن التلميذ كان عالماً ، تجريبياً ، يصل الى أصوله بالملاحظة والتجريب والتحليل ، ويضع نظرياته فى شكل لغوى مباشر وجازم . ولهذا ، كان الأدب فى نظره عبارة عن ظاهرة طبيعية محكومة

بأصول • ومما يفرق بين الرجلين فى هذا السبيل ، هو أن أرسطو قد أولى النقد الأدبى جانبا هاما بين مؤلفاته ، بينما لم يفرد له أفلاطون عملا قائما بذاته • فمن الأعمال النقدية الأرسطية المفقودة الآن ، بعض الحواريات (الديالوجات) التى كتبها فى مرحلة مبكرة ، وكانت تعالج بعض القضايا الأدبية فى أسلوب يهدف الى القراءة العامة • والى هذا الأسلوب ، ينتمى كتاباه « عن الخطابة » و « عن الشعراء » • ويزعم بعض الباحثين ، أن الكتاب الأخير ، كان المصنوع الأساسى لبعض المصطلحات المتعلقة بالتراجيديا والكوميديا ، والتى قدر لها أن تلعب دورا كبيرا فى تاريخ النقد فيما بعد (١٣) • كما وضع أرسطو مؤلفه « ديداسكاليا » • وكان عبارة عن مدونة تسجيلية لتواريخ مختلف المسرحيات اليونانية • بالاضافة الى هذا ، كتب أرسطو رسالته «مشكلات هوميرية » ، والتى كان يناقش فيها – على ما يبدو – بعض المسائل التى كانت تدور حول آثار هوميروس وفننه • وقد بقيت سطور من ذلك •

وبناء عليه ، فان أية محاولة للالمام بمنجزات أرسطو فى مجال النقد الأدبى ، يجب أن تبدأ من أعماله التى بين أيدينا • وهنا ، تبرز حقيقة صريحة ، تقر بأنه كان مهتما – كأفلاطون – بالشعر والخطابة ، وأنه كان يجاهد فى استنباط أسس نظرية متماسكة فيهما • وعلى هذا ، يصبح من المسلم به ، اعتبار كتابيه « فن الشعر » و « الخطابة » ، الممثلين الشرعيين لفكره النقدى الذى بقى حتى الآن • فبفضل هذين الكتابين ، انتقل الأدب الغربى الى مرحلة تطويرية ناضجة ، مدعمة بمناهج جديدة فى التنظيم ، وبأفكار أصيلة وعميقة • ومن المرجح ، أن كتاب « الخطابة » قد وضعه أرسطو بعد كتابه «فن الشعر» على أساس أن أرسطو قد أشار – عدة مرات – فى كتابه الأول الى كتابه الثانى ، والذى يهمنى هنا عرضه ، قبل ترجمته • أما الموقف النقدى لكتاب « الخطابة » فموضوع آخر ، لا يدخل فى نطاق عملنا الحالى •

التنظير للدراما

يتألف كتاب « فن الشعر » - كما وصلنا في أصله اليوناني - من ستة وعشرين فصلا ، تتفاوت فيما بينها من حيث الطول والوضوح . ولربما كان هذا التقسيم ، من عمل البعض في عصر متأخر عن عصر أرسطو . ويميل بعض مترجمي الكتاب المحدثين ، الى تقسيمه في أجزاء ، يضم كل جزء بعض فصوله على نفس الترتيب الذي وصلنا به ، على أن يحمل كل فصل عنوانا يدل على مادته . فبينما يقسمه البعض الى أربعة أجزاء : يشمل أولها الفصل الأول وينتهي بالفصل الخامس ، وثانيها يتضمن الفصل السادس وحتى الفصل الثاني والعشرين ، وثالثها يضم الفصلين الثالث والعشرين والرابع والعشرين ، ورابعها ينفرد بالفصلين الأخيرين ؛ يقسمه البعض الآخر الى خمسة أجزاء ، مع اعادة ترتيب الفصول ، وذلك على النحو التالي : الجزء الأول ، ويشمل الفصول الخمسة الأولى التي تعتبر مقدمة عامة ، بينما يتضمن الجزء الثاني الفصل السادس وحتى الفصل الثامن عشر فيما عدا الفصل السابع عشر ، وتعالج هذه الفصول مسائل الشعر التراجيدي . أما الجزء الثالث ، فيضم الفصل السابع عشر مع الفصل التاسع عشر ، وحتى الفصل الثاني والعشرين . ويتعرض هذا الجزء لكيفية تأليف التراجيديا ، ومكوناتها اللغوية . ويحتوى الجزء الرابع على الفصل الثالث والعشرين ، وحتى الفصل السادس والعشرين ، مع استبعاد الفصل الخامس والعشرين . ويتناول هذا الجزء ملامح التراجيديا ، وموازنتها بملامح الملحمة . وفي النهاية ، يقصر الجزء الخامس - والأخير - نفسه على الفصل الخامس والعشرين ، الذي يتعرض لمشكلات نقدية عامة في الشعر . أما الترجمة العربية الحالية ، فقد رأت تقسيم الفصول التقليدية على نحو مغاير بعض الشيء ، مع اقتراح عناوين فرعية داخل الفصول نفسها ، تدل على الموضوعات الكثفة التي يشير اليها أرسطو ، حتى يمكن التنبيه اليها بشكل مؤكد .

يبدأ أرسطو كتابه بتقسيم الجنس الشعري الى أنواع ،
أساسها : الشعر الملحمي ، والتراجيـدى ، والكوميدي ،
والديثرمبي ، ثم يغضى تماما عن الشعر الغنائى ، أو
الانشادى (١٤) . ويرى بأن الحكم على العمل الشعري ،
يعتمد على نوعية تأثيره فى انسان يحظى بعقل سليم وتعليم
جيد ، وليس من الضرورى أن يكون خبيرا أو متخصصا .
وعلى هذا ، يصبح الشكل والوظيفة ، مصطلحين متجانسي
الدلالة ، ويمكن احلال أحدهما محل الآخر . فالشعر المبني
بناء جيدا ، يحقق المتعة الصحيحة الخاصة بنوعيته .

وأنواع الشعر - مهما اختلفت - ليست الا طرائق محاكاة ،
بل ان المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة
الأخرى . ففي ذهن الشاعر - أو المصور أو الموسيقي ، أو
النحات - تصور لشيء ما ، يسعى الى استيلاده عملا ملموسا
ليمتع نفسه ، ويمتع الآخرين . وعندما يمارس المصور
- مثلا - تعبيره عن انسان ما ، فان النتيجة لن تكون انسانا
من لحم ودم ، وانما محاكاة لهذا الانسان عن طريق الخط
واللون والمساحة . وكذلك حال المحاكاة بالنسبة للفنانين
الأخرين . واذا كان التصور الذى يحاكيه الفنان يمثل
الموضوع ، فان الألوان بالنسبة للمصور ، أو الحجارة
بالنسبة للنحات ، أو الأنغام بالنسبة للموسيقي تمثل مادة
المحاكاة أو وسيلتها . ولا شك أن الراقص يقوم بمحاكاة
انفعالات الانسان ، وحالات شعوره ، متوسلا الى ذلك
بحركات جسمه الموزونة .

وموضوع الشاعر المسرحى - أو الشاعر الملحمى - هو
« أناس يفعلون » . أما مادتهما ، فهي « الكلمات المنطوقة » .
الا أن أولهما ، يحاكي أفعال الناس بطريقة مباشرة ، تضعهم
نصب الأعين وهم فى حالة فعلية ، بينما ثانيهما يحاكي
تلك الأفعال بطريقة غير مباشرة ، أى فى أسلوب سردي . واذا

كان موضوع الدراما الشعرية - كما قيل - أناسا يؤدون أفعالا ، إلا أن هؤلاء الناس فى التراجيديا ، يكونون أنبل وأسمى شأنًا من الناس العاديين ، بينما يكونون فى الكوميديا دون المستوى العادى أو الأقل من المتوسط العام . وعلى هذا ، فإن فنون المحاكاة - بالنسبة لأرسطو - تختلف فيما بينها ، أما من حيث الموضوع ، أو المادة ، أو طريقة المحاكاة وأسلوبها .

ويعترف أرسطو بالقيمة الشعرية ، أو قيمة المحاكاة كما تتجلى فى محاورات الفيلسوف سقراط ، أو فى النثر الذى كان يكتب فيه كل من سوفرون واكسينارخوس مشاهدهما المجونية ، ولكن يصعب عليه أن يطلق لفظة شعر على أى عمل يعتمد على محاكاة الناس ، وتخلو لغته من العروض . فهو يقرر فى حسم ووضوح ، بأن الأعارىض الشعرية لا تعتبر الخصيصة المميزة للشاعر ، لأنه من الممكن وضع احدى مقالات العالم الفيلسوف أميدوكليس فى أوزان شعرية ، ومع هذا ، لن تصبح شعرا . ومن ثم ، فالأوزان الشعرية ليست بذات قيمة فى حد ذاتها ، ولكنها عامل ضرورى وهام فى الشعر الذى هو محاكاة . والمحاكاة هنا مكتسبة معنى أرسطيا جديدا ، يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفى ، وإنما هى رؤية ابداعية ، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع ، طبقا لما كان ، أو لما هو كائن ، أو لما يمكن أن يكون ، أو كما يعتقد أنه كان كذلك . وبهذا ، تكون دلالة المحاكاة ، ليست الا (إعادة خلق) .

ويناقش أرسطو مصدر كلمة « دراما » من الناحية اللغوية ، كما يطرح مسألة ادعاءات الدوريين - ضد الأثينيين - بأنهم هم الذين ابتكروا التراجيديا والكوميديا . ويبدو أن أحد الباحثين السابقين على أرسطو كان قد زعم بأن الدراما - التى تتمثل فى جنسى التراجيديا والكوميديا ، اللذين

يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس - ترجع الى كلمة دران uran . وهذه الكلمة تعنى فى اللهجة الدورية بصفة خاصة - وليس فى اللهجة الأتيكية - « عملا يؤدى » . (ثم تحولت - فيما بعد - الى شكلها الحالى drama) . كما يبدو أن نقاشا ما كان يدور حول أصل الكوميديا ، وأنها لم تنشأ فى أثينا ، وانما يدعى أمر نشأتها الدوريون فى ميجارا ، وكذلك الدوريون فى صقلية ، أما دوريو البيلوبينيز فيزعمون بأن التراجيديا نشأت بينهم . الا أن أرسطو ، لا يتدخل برأيه فى هذه المزاعم الدائرة حول المواطن الأولى للتراجيديا والكوميديا ، ولا يقدم تفسيراً لأصل مسميهما اللغوى ، لأنه مهتم - بصفة خاصة - بالأصول السيكولوجية للفن . فالشعر - فى رأيه - فن ينشأ عن ميل فطرية فى الانسان . ودوافع الانسان الى المحاكاة ، تعتبر من أبرز خصائص عملية ابداعه الفنى ، ومع أنها تكاد تكون قسمة بين سائر المخلوقات الحية ، الا أنها أشد تأصلاً وأقوى تطبعاً فى الانسان . فهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة ، كما أنه يميل بفطرته الى الايقاع والوزن ، ويستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التى تشبع رغبته فى التعلم .

ولما كان الانسان محاكياً بطبيعته ، ويسر برؤية المحاكيات ، ويحب المعرفة ، ويميل الى الايقاع ، فقد استطاع بعض الناس - فى عهود غابرة - أن يرتجلوا الشعر فى صور بدائية ، ثم أخذوا يطورون ارتجالياتهم ، ويحسنونها تدريجياً ، الى أن توصلوا الى فن الشعر الصحيح . وكان هؤلاء الشعراء الأوائل اما من ذوى الطبيعة الجادة الذين أخذوا يحاكون الأفعال النبيلة ، مما أدى الى نشأة المدائح والترنيمات ، واما من ذوى الطبيعة الخسيسة ، الذين أخذوا يحاكون الأفعال المتضعة ، مما أدى الى شعر الأهاجى ، الذى ناسبه الوزن الأيامبى . وعندما ظهرت الدراما التراجيدية والكوميديا ، أصبحت شكلاً شعرياً محدثاً ، يحظى بالاهتمام ، والتأثير الأقوى . ومن ثم ، توقف الشعراء ذوو الطبيعة

الجادة عن نظم الملاحم ، واتجهوا الى كتابة التراجيديات ،
بينما انصرف الشعراء ذوو الطبيعة المتضخمة ، عن نظم
الأهاجى الى تأليف الكوميديات .

والتراجيديات والكوميديا نشأتا - فى رأى أرسطو - نشأة
ارتجالية . فالتراجيديات ترجع - فى أصلها - الى مرتجلات
قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية ، التى كانت تؤدى فى عيد
الاله ديونيسوس ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى مرتجلات
قادة الأغنيات والرقصات الاحليلية ، التى كانت تؤدى فى
الأحفال ، التى كانت تقام لنفس الاله . ولا شك أن المحاولات
التراجيدية الأولى كانت بدائية وبسيطة ، غير أن تتابع
الشعراء وتحسيناتهم المتتالية كانت عوامل فعالة ، أفضت الى
تطوير التراجيديات ، وايصالها الى صيغتها الصحيحة الحالية .
والملاحظ ، أن أرسطو لا يذكر من التغييرات الأساسية - التى
طرأت على التراجيديات فى مراحل تطورها الا شيئا قليلا .
فهو - قبل كل شيء - لا يذكر الشاعر تسبس الذى يعد خالق
التراجيديات اليونانية ، بابتكاره الممثل الأول ، و اضافته الى
أعضاء الجوقة التقليديين . وانما يشير - أرسطو - الى أن
اسخيلوس هو الذى أضاف الممثل الثانى ، مما قلل من كمية
الانشاد الجماعى ، وجعل للحوار المكانة الرئيسية فى
المسرحية . كما يشير الى سوفوكليس ، باعتبار أنه الذى
أدخل المناظر المرسومة الى المسرح ، ورفع عدد الممثلين
الناطقين الى ثلاثة ، على أن يؤدى الواحد منهم أكثر من دور
فى المسرحية . وكلما كانت التراجيديات - فى مراحل تطورها -
تبتعد عن الرقص الساتيرى التقليدى ، كلما أخذت المشاهد
التمثيلية القصيرة - التى عرفت بها الأنماط المسرحية
المبكرة - تفسح الطريق لأفعال ، أكثر طولا وجدية ، وأخذت
اللغة الركيكة المتهاففة تتراجع أمام تقدم اللغة البليغة الرفيعة ،
وأخذ الوزن الطروخى - الذى يلائم الرقص - يستسلم للوزن
الايامبى الذى يتفق مع ايقاعات الأحاديث المنطوقة . وأخيرا ،
يضيف أرسطو الى التحسينات التى أدخلت على التراجيديات -

زيادة عدد الابیسودات فى الفعل المعالج مسرحيا . أما فيما يتعلق بالأصول المبكرة للكوميديا ، وعوامل تطويرها ، فيبدو أن مصادرها التاريخية لم تكن كافية بين يدي أرسطو ، أو ضاعت أخبارها فى الجزء المفقود من الكتاب الحالى . والحقيقة ، أن الكوميديا - كفن مسرحى - لم تحظ باهتمام الدولة الا فى وقت متأخر ، وذلك عندما رضى حاكم أثينا أن يزود شعراء الكوميديا - عام ٤٨٧ ق م . - بجوقة رسمية تشترك فى العرض . والفضل فى معالجة الحيكات الكوميديية ، يرجع الى شاعرين من صقلية ، هما : اببخارموس ، وفوورميس . أما كرييتس ، فهو أول شاعر أثينى يتخلى عن الشتائم الشخصية المقذعة ، كوسيلة للاضحك ، الى معالجة الحيكات الكوميديية ذات المدلول العام . والكوميديا - عند أرسطو محاكاة لأناس أراذل ، أقل منزلة من المستوى العام . وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس ، ذات طبيعة خاصة . فهى تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذى يعتورها ، ولكنها لا تحدث ألما للآخرين . ويتمثل ذلك فى القناع الكوميدي الذى يوصم بالقبح والتشويه ، ولكنه لا يؤذى مشاعر مشاهده .

ويوازى أرسطو بين التراجيديا والملحمة ، ويقرر أنهما تشتركان فى بعض الخصائص المميزة : فكلاهما محاكاة لأفعال جادة ، ومصاغة فى شعر رصين . الا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا فى أوجه أخرى : فاذا كانت الأولى تستخدم نوعا واحدا من العروض الشعرية هو الوزن السداسى ، وتعتمد فى حيكاتها على السرد والرواية ، وغير محددة بزمان معين ، فان الأخرى تستخدم أعاريض متنوعة ، وتقدم أحداثها بطريق مباشر ، وتحدد بزمان معين . ثم يستدرك أرسطو مسألة الاختلاف الزمنى بينهما ، ويقر بأن الزمن فى كل من الملحمة والتراجيديا لم يكن محددا ، ولكنه لاحظ أن شعراء التراجيديا فى عصره ، كانوا يهدفون الى تقديم الفعل المسرحى كما يقع خلال أربع وعشرين ساعة فى

الحياة ، أو يجاهدون فى ألا يتجاوز هذه الفترة بكثير (١٥) .
ويضاف الى هذه الموازنة ، أنه اذا كانت الملحمة والتراجيديا
تتشاركان فى خصائص بنائية أساسية ، وتختلفان فى خصائص
أخرى ، فان ثانيتهما تتميز على الأولى بعنصرى « الغناء »
و « المرئيات المسرحية » ، حينما تتجسد على الخشبة أمام
المشاهدين . ومع هذا ، فان الشخص القادر على تمييز
التراجيديا الجيدة من الرديئة ، يستطيع ذلك أيضا بالنسبة
للملحمة .

« ٢ »

ولأن البحث فى أصول التراجيديا هو هم أرسطو فى مبحثه
الحالى ، فقد شرع يللم تعريفها مما سبق أن طرحه من
مقدمات تعميمية . وهذا التعريف الذى افتتح به الفصل
السادس ، واشتهر بين منظرى الدراما خلال قرون طويلة ،
استهدف تمييز التراجيديا عن الأنواع الشعرية الأخرى التى
ألمح اليها ، على أساس الموضوع ، والمادة ، والطريقة ،
والوظيفة . فموضوع محاكاتها أناس يقومون بأفعال جادة ،
وهذا يميزها عن الكوميديا ؛ ومادتها لغة مشفوعة بكل أنواع
التزيين الفنى ، وهذا يميزها عن الشعر الديثرامبى والنومى ؛
وطريققتها العرض المباشر للأحداث ، وهذا يميزها عن الملحمة ؛
ووظيفتها أحداث التطهير من انفعالى الخوف والشفقة ، وهذه
الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا (١٦) .

ثم يتابع أرسطو حديثه عن بناء التراجيديا ، بتعريف
أجزائها الكيفية الستة ، وهى : الحبكة ، والشخصية ، واللغة ،
والفكر ، والمرئيات المسرحية ، والغناء . والشاعر الدرامى ،
مطالب بأن يضع كل جزء منها موضع الاعتبار والتجويد ، لأن
كيفية معالجته لها فى اطار المسرحية العام ، هو مناط الحكم
على عمله . ومع أن هذه الأجزاء الستة ، لا محيص عنها فى
التراجيديا ، فان « الحبكة » - فى رأى أرسطو - تعتبر أهمها

على الإطلاق ، بل هي روح العملية الدرامية . وعلى هذا ، يجب أن تحظى بالاهتمام الأول للمؤلف التراجيدي . وأهمية الحبكة تلك ، أشبه بأهمية الخطة في البناء المعماري . فقد يشيد قصر من الرخام ، وآخر من الحجارة ، طبقا لخطة واحدة ، فلا يختلف البناءان ، الا اذا اختلفت خطة أحدهما عن خطة الآخر . وخلاصة الأمر في ذلك ، هو أن التراجيديا ليست محاكاة لأشخاص في حد ذاتهم ، وانما محاكاة لأفعال . وقد يكون الناس أفضل منا ، أو أسوأ - تبعا لنزعاتهم الأخلاقية - ولكنهم يصبحون سعداء أو أشقياء بأفعالهم . ومن ثمة ، فان أحداث الفعل الدرامي ، وأسلوب ترتيبها البنائي ، انما هو غاية التراجيديا . فمن الممكن بناء تراجيديا ليست لشخصياتها خصائص مميزة - كما هو الحادث في عصر أرسطو - ولكن لا يمكن بناؤها بلا أفعال . فمن الممكن التأليف بين مجموعة من الأحاديث والأقوال تأليفا متسقا ، ينطوي على شخصيات لها خصائصها ، وعلى أوزان ، وفكر ، ولكنها - رغم توافر هذه العناصر - تعجز عن أحداث التأثير الخاص بطبيعة التراجيديا . وانما يتحقق هذا التأثير المعين عن طريق « الحبكة » ، اذا ما أحسن تنظيم أحداثها ، حتى ولو وهنت عن هذا التأليف لغة وفكرا . (ويعتبر « التحول » و « التعرف » عنصران هاما في بناء الحبكة) .

ومن الملاحظ ، أن الشعراء الناشئين - كشعراء التراجيديا الأوائل - ينجحون في الصياغة اللغوية وتصوير الشخصيات ، قبل أن يتوصلوا الى اجادة بناء الحبكات . وعلى هذا ، كانت الحبكة هي الأساس الأول في التراجيديا ، بل جوهرها وروحها . واجادة صياغتها ، دليل على تميز الشاعر الدرامي . ويعتقد أرسطو أن تصميم الفعل المأسوي ، أشبه بالتصميم في مجال التصوير ، « فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا بلا ترتيب ، لن يولد في النفس ، نفس المتعة التي يولدها تخطيط بسيط لصورة ما ، باللونين الأسود والأبيض » . أما تصوير « الشخصيات » ، فيأتي في المرتبة الثانية ، ويلى

ذلك الفكر . فالشخصيات المأسوية ، يجب أن تتكلم وتجاوز ،
بما يلائم المواقف القائمة . ومن ثمة ، كان على الشاعر
الدرامى ، أن يعرف علوم السياسة والبلاغة . ثم تأتي
« اللغة » فى المرتبة الرابعة بين أجزاء التراجيـديا الكيفية .
وتعتبر اللغة مادة الفن الشعري التى تعبر بها الشخصيات
عن أحاسيسها وأفكارها . أما الجزآن الأخيران ، فهما
« الغناء » و « المرئيات المسرحية » . وإذا كان أولهما أكثر
أهمية من ثانيهما ، فلأنه يزود المسرحية بأكثر أنواع ملحقاتها
المكملة امتاعا . ومع أن المرئيات المسرحية ضرورية لاثارة
انفعالات المتفرجين ، إلا أنها أقل الأجزاء احتياجا للمهارة
الفنية ، بل انها تخص المخرج المسرحى ، أكثر مما تخص
المؤلف . فمن الممكن قراءة النص التراجيـدى بصوت مسموع
على حشد من المستمعين دون عرضه عرضا تمثيلى ، ومع
هذا ، يتولد تأثيره المستهدف فى نفوس الحضور .

ثم يعود أرسطو الى تعريفه السابق للتراجيـديا - على
أنها محاكاة لفعل ، كامل فى ذاته ، له طول معين - ليوضح
أن لهذا الطول بداية ووسط ، ونهاية .

والبداية لا تأتى عقب شيء يتحتم تقديمه ، ولكن يتحتم أن
يعقبها شيء ؛ والوسط يعقب بالضرورة شيئا سابقا ويعقبه
بالضرورة شيء آخر ؛ والنهاية تعقب بالحتمية شيئا آخر ،
ولكن لا يعقبها بالضرورة شيء . وعلى هذا ، فان القصة
المبنية بناء صحيحا لا تبدأ أو تنتهى كيفما اتفق ، وانما يجب
أن يكون لفعلها طول محدد ، لأن جمال العمل الفنى - كجمال
أى كائن حى - يتوقف على حجمه ، وعلى تنظيم أجزائه .
لذا ، كان على العمل الفنى ألا يكون متناهيا فى الصغر فيفقد
جماله لعدم قدرتنا على ادراك ترتيب أجزائه ، ولا أن يكون
متناهيا فى العظم ، لأن طول الحيوان الذى يمتد ألف ميل
- مثلا - لن يكون بدوره جميلا ، لأن العين تعجز عن أن
تستوعبه كله مرة واحدة . وإذا ما سلمنا بأن الكائن الحى

— أو أى شىء مادى — يتألف من أجزاء ، فيجب أن يكون طوله محددا ، بما يسمح بادراكه كله — وبأجزائه فى رؤية واحدة . ومن هذا المنطلق الجمالى ، يجب أن يكون للحبكة التراجيدية امتداد معين ، يمكن أن تستوعبه الذاكرة فى يسر . ولعل الطول الفنى الأمثل ، هو الذى يسمح للبطل بأن ينتقل من حال السعادة الى حال التعاسة ، أو من حال التعاسة الى حال السعادة ، وذلك فى سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها ، على أساس من التتابع الحتمى أو المحتمل .

ويجب أن تكون الحبكة واحدة . ولا يعنى التوحيد أن تتضمن بطلا واحدا بكل أفعاله . لأن الفرد — أو البطل الواحد — تقع له فى غضون حياته أفعال لا حصر لها ؛ وكما أن بعضها لا علاقة له بالبعض الآخر ، فانه لا يمكن ضغطها كلها فى فعل واحد . ولهذا ، عندما نظم هوميروس ملحمة « الأوديسة » ، لم يضمنها كل ما حدث لبطله أوديسيوس ، ولكنه اختار من سيرته فعلا واحدا ، واتخذ موضوعا له . وكذلك فعل بالنسبة للمحمة الأخرى « الإلياذة » . وهذه الوحدة المحتومة ، يجب توافرها فى بناء التراجيديا والملحمة . فالحبكة فى كل منهما ، يجب أن تحاكي فعلا واحدا يتصف بالتكامل العضوى ، الذى ينبغى ترتيب أجزائه ، بما يماثل بناء الكائن الحى . يجب أن يكون كل جزء ضروريا ، ولا يمكن حذفه ، أو نقله من مكانه ، والا أصيب الكل العام بالتفكك والاضطراب .

والشاعر التراجيدى يعالج فى أعماله الحقيقة المثالية ، وليس الحقيقة التاريخية . فهو لا يعرض ما حدث ، ولكن سلسلة من الأحداث الممكن وقوعها طبقا لقاعدة الاحتمال أو الحتمية . فالمؤرخ هيرودوت يروى ما حدث ، ولو صيغ ما يرويه نظما ، فانه سيبقى كما هو تاريخا ، بينما لو تحولت « الإلياذة » الى نثر ، فلن تفقد طبيعتها الملحمية ، لأن مراعاة الأوزان الشعرية فى التأليف أو عدم مراعاتها لا يصنع

الشعراء • وعلى هذا ، كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ، لأنه يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية ، بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة •

يتبين مما تقدم ، أن الشاعر - أو الصانع كما فى اليونانية - يكتسب هذه الصفة بسبب محاكاته لأفعال • وهو - بهذا - صانع حركات ، قبل أن يكون صانع أشعار • ولو حدث أن عالج فى إحدى مسرحياته موضوعا تاريخيا ، لبقى مع هذا شاعرا ، اذا ما كانت أحداث موضوعه تتفق فى تتابعها مع قاعدتى الاحتمال والممكن •

والأفعال الدرامية ، اما مركبة أو بسيطة • وأردأ أنواع الحركات هى الشبكة الأبسودية ، التى تتتابع مشاهدتها التمثيلية دون ارتباط بقاعدة الاحتمال أو الحتمية • والتراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب ، وانما هى أيضا محاكاة لأحداث تثير بطبيعتها انفعالى الخوف والشفقة • وتكون هذه الأحداث أقوى تأثيرا ، عندما تقع فجأة ، ويؤدى أحدهما الى الآخر •

والحبكة البسيطة ، تتمثل فى فعل واحد متواصل ، يتغير فيه حظ البطل ، دون حدوث « تحول » أو « تعرف » • بينما يتم هذا التغير فى الحبكة المركبة بحدوث تحول ، أو تعرف ، أو بهما معا ، على أن يتولدا من الحبكة تولدا طبيعيا ، كنتيجة حتمية - أو محتملة - لما وقع من أحداث سابقة •

« والتحول » هو تغير حظ البطل من حال السعادة الى حال التعاسة ، أو العكس • وفى تراجيديا أوديب - مثلا - ينوى الراعى الكورنثى أن يبهج أوديب بإزالة مضاوفه المتعلقة بأمه ، ولكنه يحدث بصراحته عكس ما انتواه • أما « التعرف » فهو الانتقال من حال الجهل الى حال المعرفة • وقد يتعلق بالأشخاص ، أو الأشياء ، أو الأحداث ، مما يؤدى الى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو

الشقاوة • ويعتبر التحول والتعرف عنصران رئيسيان فى الفعل الدرامى ، أما الجزء الثالث فهو مشهد المعاناة الباعث على الشفقة •

وبعد أن يوجز أرسطو شروحه للأجزاء الكيفية الستة فى التراجيديا - ويخص الحبكة بشرح مطول نسبيا - ينتقل الى تعريف أجزائها الكمية ، الأساسية منها والثانوية : البرولوج ، والأبيسود ، والاكسودوس ، والبارودوس ، والاستاسيمون ، والكوموس • ثم سرعان ما يعود الى مناط اهتمامه ، ويتحدث عن الفعل الذى من شأنه توليد التأثير التراجيدى الصحيح • ويروى أن التراجيديا الكاملة هى التى تتضمن حبكة معقدة بسبب « التحول » و « التعرف » ، وقادرة - بطبيعة أحداثها - على تحقيق التطهير • ويشترط فى هذا التحول ، ألا ينتقل بانسان فاضل من حال السعادة الى حال الشقاوة حتى لا يؤلم مشاعرنا ؛ ولا أن ينتقل بانسان سيء من حال الشقاوة الى حال السعادة حتى لا يرضى أحاسيسنا الانسانية ، ولا يحقق تأثير التراجيديا الصحيح ؛ ولا أن ينتقل بانسان فى غاية السوء من حال السعادة الى حال الشقاوة ، حتى لا يثير شعور التعاطف ، ولا يحقق التطهير •

ومن الواجب ، ألا تتضمن التراجيديا نهاية مزدوجة ، كما يفضل البعض : احدهما سعيدة للانسان الصالح ، وآخرهما مفاجئة للانسان السيء ، وانما ينبغى أن تتضمن تحولا واحدا فى حظ البطل من حال السعادة الى حال الشقاوة ، لا بسبب رذيلة أو شر ، وانما بسبب خطأ أو سوء تقدير • وبهذا ، لن يكون البطل مثاليا الى حد الكمال ، وانما ينتمى الى المستوى الأخلاقى العام ، أو الأحسن منه • ويخطئ النقاد حين يلومون الشاعر المسرحى يوربيديس ، بسبب النهايات غير السعيدة فى تراجيدياته ، الا أنه - فى رأى أرسطو - لا يستحق اللوم على هذا الأمر بالذات ، وانما على أمور أخرى • واذا كان بعض النقاد ينتصرون للنهاية المزدوجة -

كما هو الحال فى « الأوديسة » - فان ذلك يدرج التراجيديا فى المحل الثانى من الاعتبار ، لأن تأثيرها عندئذ يكون هو تأثير الكوميديا ، ولا يلجأ الى تلك النهاية الا المؤلفون الذين يستجيبون لنزعات الجماهير ورغباتهم .

ومن الممكن أن يثير عنصر « المرئيات المسرحية » انفعالى الخوف والشفقة فى نفوس المشاهدين فى المسرح ، الا أن المصدر الحقيقى لهذين الانفعاليين يجب أن ينبع من الفعل الذى يعالجه الشاعر الدرامى بفنه . فالتراجيديا الصحيحة ، هى التى تثير هذين الانفعاليين بصفة خاصة ، من بنائها اللغوى ذاته ، حتى ولو سردت على مسامع الحضور ، دون تجسيد على خشبة المسرح .

ان الطابع المأسوى يجب أن يترقرق فى أحداث التراجيديا نفسها . وعندما يلحق عدو ضررا بعدوه ، أو ينسوى ذلك ، فلا شيء من هذا يثير العطف المأسوى ، مع أننا نتعاطف مع الضحية منهما . وكذلك الحال ، حين يتعلق نفس الأمر مع أشخاص لا هم بأصدقاء ولا بأعداء . ولكن عندما يقع الحدث - أو ينتوى وقوعه - بين أقرباء بصلة الدم ، كأن يقتل أخ أخاه ، أو أب ابنه ، أو أم ابنها ، أو ابن أمه ، فان ذلك يثير العطف الذى يجب أن يستهدفه الشاعر التراجيدى . وقد يرتكب الفاعل فعلته المثيرة للفرع ، وهو يعرف حقيقة الأشخاص الذين يقع عليهم الفعل . أو يرتكب فعلته وهو يجهلهم ، ثم يكتشف حقيقتهم . وقد يهم الفاعل بارتكاب فعلته المرعبة ، دون معرفة بحقيقة الأشخاص الذين سيضيرهم الفعل ، ثم يتراجع عن ذلك بعد أن يكتشف حقيقة صلته بهم . ولعل هذا النوع الأخير ، هو أفضل مواقف ارتكاب الفعل المفرع ، أو الاقلاع عنه . أما أسوأها ، فهو الموقف الذى يهم فيه الفاعل بارتكاب فعله المريع ضد أشخاص يعرفهم ، ثم ينتنى عن اقتتراف ذلك ، ولكن الأمر يصبح أقل سوءا ، عندما ينفذ هذا الفاعل فعلته . والأفضل من هذا ، هو أن يقترب الفاعل فعلته ، وهو يجهل شخصية الضحية ، ثم يكتشف

حقيقة علاقته بها ، فيما بعد • أما آخر الطرق وأفضلها جميعا ، فهو أن يهم الفاعل بارتكاب فعلته ، ثم يكف عنها فى اللحظة الأخيرة بعد أن يكتشف صلته بالشخص الذى كان سيقع عليه الفعل • ففى مسرحية « كريسفوننتس » تهم ميروب بقتل ابنها دون أن تعرفه ، ولكنها ترد عن تنفيذ ما همت به ، بعد أن تكتشف من هو •

وفى تصويره للشخصيات المأسوية ، يجب على المؤلف أن يراعى أربعة أمور : (أ) أن تكون متلائمة مع صلاحياتها ، (ب) صادقة النمط ، (ج) مشابهة للحياة ، و (د) متساوقة مع ذاتها • « وكما هو المتبع فى بناء الحكمة ، ينبغى على الشاعر - فى تصويره للشخصية - أن يهدف دائما الى تحقيق الحتمية أو الاحتمال • بمعنى أن أى شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ، ينبغى أن يكون ما يقوله أو يفعله ، هو النتيجة المحتملة أو الحتمية لشخصيته • وكذلك فان أية حادثة تتلو الأخرى ، ينبغى أن يكون التتابع جاريا على مقتضى الحتمية أو الاحتمال » • بل ان نهاية المسرحية ، يجب أن تنبع من طبيعة الأحداث نفسها ، وألا تستخدم « الآلة الالهية » الا فى الأحداث التى تقع خارج نطاق النص المسرحى ، كأحداث الماضى ، أو التى يمكن أن يتنبأ بها الآلهة • وإذا كان على الشاعر أن يصور شخصياته مشابهة للحياة ، ولكن فى صيغة أحسن مما هى عليه ، فيجب ألا يتوانى عن الاهتمام بالمؤثرات المسرحية • فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الا أنها من متطلبات الشعر الدرامى ، حتى ولو كانت - فى بعض الأحيان - مركبا للزلل •

ويشرح أرسطو أنواع التعرف الستة • ويرى أن أقلها فنية هو التعرف بالعلامات والتذكارات ، وان كان بعض شعراء التراجميدى يستخدمونها استخداما ماهرا • ويلى ذلك النوع ، التعرف الذى يفرضه الشاعر ، ولا ينشأ تلقائيا من مجرى الفعل • والنوع الثالث ، هو التعرف عن طريق التذكر • ثم يأتى التعرف الاستنتاجى الذى يتم عن طريق الاستدلال

العقلى ، ثم يليه التعرف الناتج عن خطأ فى هذا الاستدلال .
أما النوع السادس والأخير من أنواع التعرف ، فأقيمها
جميعا من الناحية الفنية ، وهو الذى ينبع من صميم الأحداث ،
ويتمثل فى مسرحيتى « أوديب ملكا » و « افيجينيا » .

وعند صياغة الحبكة فى قالبها اللغوى المناسب، يجب على
الشاعر الدرامى أن يتخيل الأحداث بكل تفصيلاتها - كأنها
ماثلة أمام ناظرية - حتى يتمكن من كشف مايحتمل وقوعه من
تناقضات ؛ وأن يدخل فى اهاب شخصياته المتعددة والمختلفة،
كى يستطيع التعبير عن انفعالاتها المتباينة تعبيراً صحيحاً .
كما ينبغى عليه - قبل كل شئ - أن يضع تخطيطه للقصة
التي ينوى مسرحتها . وبعد أن يتيقن من أبعاد هيكلها ،
وملامح شخصياتها ، يقوم بتوسيعها وكتابة مشاهد
التمثيلية الملائمة . وهناك أمر آخر يجب أن يضعه فى الاعتبار،
وهو أن لكل تراجيديا مرحلة تتعقد فيها الأحداث حتى تؤدى
الى تغيير فى حظ البطل ، ومرحلة أخرى تتمثل فى الحل
الذى يمتد من نقطة التغيير هذه وحتى نهاية المسرحية . وإذا
كان الشاعر مطالباً بالحدق فى معالجة هاتين المرحلتين ، فإن
الناقد الكفء مطالب أيضاً بأن يجعل الحبكة الدرامية أساس
تقييمه ، وأن يوازن تعقيد مسرحية بتعقيد مسرحية أخرى ،
وحل الأولى بحل الثانية .

وللتراجيديا - عند أرسطو - أربعة أنواع متميزة ، وان
تداخلت فى أصولها : التراجيديا المركبة التى تعتمد على
عنصرى « التحول » و « التعرف » ، وتراجيديا المعاناة ،
وتراجيديا الشخصية أو الأخلاق ، ثم التراجيديا التى تستمد
قوتها المؤثرة من مناظرها ، ومناخها التصويرى العام . وعلى
الشاعر التراجيدى ، أن يرمى الى استخدام كل وسيلة مؤثرة
هامية ، أو الى استخدام أكبر عدد منها ، كلما أمكنه ذلك .
وعليه أيضاً ، ألا ينتقى لمعالجته التراجيدية ، قصة متعددة
التفريعات كما فى الملحمة . فلو أن شاعراً درامياً ، عالج

أصول ملحمة « الاليانة » وفروعها كلها فى مسرحية واحدة ،
لكانت النتيجة سيئة ومخيبة للأمل .

ويجب أن تعامل الجوقة - فى بناء التراجيديا - معاملة
الشخصية التى تشارك فى الفعل ، وكأنها جزء عضوى فى
كيان المسرحية العام . وهذا الاستخدام المثالى للجوقة - فى
رأى أرسطو - قائم فى أعمال سوفوكليس المسرحية ، ولكنه
مفتقد عند يوربيديس . أما شعراء التراجيديا الذين جاءوا
بعد أجاثون (ولد سنة ٤٤٠ ق م) ، فقد كانوا - مثله -
يسيئون استخدام الجوقة ، وذلك بجعل أناشيدها مجرد
فواصل غنائية بين المشاهد التمثيلية ، ولا ترتبط بالحبكة التى
تعتبر عصب العملية الدرامية . وعلى هذا ، يجب أن يكون كل
جزء فى المسرحية عضويا ، ولا يمكن حذفه ، أو استبداله .
وبعد مناقشة جزئى « الحبكة » و « الشخصية » ، يتناول
أرسطو جزئى « الفكر » و « اللغة » . ويندرج تحت الفكر ،
كل تأثير ينشأ عن استخدام اللغة : كالبرهنة ، والتقنيـد ،
و تضخيم الأمور أو التهوين من شأنها ، وإثارة الانفعالات ،
كالشفقة أو الخوف أو الغضب . ولهذا ، يحيلنا أرسطو الى
كتابه الخاص بالخطابة ، لدراسة فن الاقناع وبناء الكلام ،
على ألا ننسى الأحداث التراجيدية التى يجب أن تعالج هى
الأخرى بنفس الوسائل التى يعالج بها الكلام ، اذا ما أريد
لها إثارة الانفعالات المختلفة . ثم يعرج فيلسوفنا الى الحديث
عن اللغة ، بادئا بأقل جزيئاتها وهى الحروف .

« ٣ »

وفى الجزء الثالث من كتابه ، يتنحى - منظرنا الدرامى -
عن مباحثة التراجيديا ، ولكنه يحتفظ بها فى خلفية ذهنه ،
وهو يستعرض أهم مؤسسات الملحمة . فهو يستوجب بناء
حبكتها على أصول درامية ، كأن تدور قصتها حول فعل واحد ،
تام فى ذاته ككائن حى ، حتى يمكنها إثارة متعتها الخاصة

بها • كما يحتم ألا تكون كالتاريخ ، فى أن تسوق أحداث حقبة معينة فى شكل تتابعى ، لأنه من الممكن أن يتعاقب حدثان دون أن يرتبطا بهدف مشترك • وعلى هذا الأسس ، تفوق هوميروس على أقرانه من شعراء الملاحم • فعندما هم بمعالجة قصة حرب طروادة علاجاً ملحمياً ، ألفاها مفرطة الطول ، ومتنوعة الأحداث ، ويصعب استيعابها كلها فى نظرة ادراك واحدة • ولهذا ، اختار لمعالجته جزءاً محدوداً من وقائع هذه الحرب ، بالاضافة الى بعض الأحداث الفرعية • ولو كان أصر على علاجها برمتها ، لاشتجرت الفروع بالأصول ، وأصيب العمل بالتعقيد والاضطراب • كما أن عناصر بناء الملحمة ، هى نفسها عناصر بناء التراجيديا ، وهى : الحبكة ، والشخصيات ، والفكر ، واللغة ، إلا أن التراجيديا تنفرد بعنصرى « الغناء » و « المزيكات المسرحية » • أما أنواع الملحمة ، فهى نفسها الأنواع التى للتراجيديا : البسيطة ، والمركبة ، والخلقية ، والمتعلقة بالمعاناة • فإذا كانت « الإلياذة » بسيطة التركيب ، وتتعلق بالمعاناة ، فإن « الأوديسة » مركبة وخلقية •

إلا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث الطول ، والوزن الشعري • فالطول فى الملحمة ، ينبغى أن يمتد امتداداً معقولاً ، يسمح بادراكه من بدايته الى نهايته - فى رؤية واحدة • ويتميز الشاعر الملحمى - بفضيلة الامتداد هذه - على الشاعر التراجيدى الذى يتقيد بما يمكن أن يجريه على خشبة المسرح فى وقت محدد • غير أن الشاعر الملحمى فيستطيع أن يقدم عدداً من الأحداث فى زمن واحد ، ومن ثم ، يكون فعله أعرض مساحة ، وأكبر حجماً ، وأكثر تنوعاً • أما الوزن الملحمى ، فإن التجربة قد برهنت على أن الوزن السداسى هو الأنسب ، لأنه أهدأ الأوزان وأرزناً ، وأقدرها على استيعاب الكلمات النادرة والمجازات • غير أن الوزنين الآخرين - الأيامبى • والرباعى - فيتميزان بالحركة • ولهذا ، كان أولهما أصح للتعبير عن الحياة وأفعالها ، وثانيهما أنسب للرقص •

ويعتبر هوميروس - من بين شعراء الملحمة - فنان المحاكاة المبرز . فبينما يزوج الشعراء الآخرون بأنفسهم في ملاحمهم مما ينفي عنهم خاصية المحاكاة الأساسية ، فإنه لا يكاد يفتتح ملحمة بكلمة قصيرة ، حتى يستحضر على الفور رجلاً - أو امرأة - كى يتكلم ، وسرعان ما تأخذ فى الارتسام أبعاد شخصيته الجسمية ، والنفسية والاجتماعية . وبهذا ، يعد هوميروس موضوعى الموقف .

وإذا كان ولا بد وأن يتوافر فى فن التراجيـديا عنصر الادهاش ، فانما ينبغى أن يكون له فى الملحمة مجال أوسع ، لأنه يعتمد على العوامل غير المعقولة ، أو غير الممكنة . ومما يدل على أن هذا العنصر يسبب المتعة لمتلقيه ، هو أن الشخص عندما يسرد قصة ما ، يحاول أن يضيف عليها شيئاً من عندياته ، لأنه يعتقد أن السامع اليه يغتبط من ذلك .

وعلى الشاعر ، أن يفضل أحداثه المتتابعة وهى معقولة - مع أنها فعليا مستحيلة - على أن يقدمها وهى غير محتملة التصديق . كما يجب عليه ، ألا يركب قصته من أحداث غير ممكنة ، بل يجب أن يستبعد منها كل ما هو غير ممكن . ولكن ، إذا كان من الصعب عليه أن يتحاشى استعمال ما هو غير ممكن ، فيجب أن يبقيه خارج نطاق الأحداث المقدمة على خشبة المسرح . وأنه لمن الباطل ، الادعاء بأن الحبكة تصاب بالتلف ان لم تصب شيئاً من مثل هذه الأشياء . ولكن ، إذا ما اضطر الشاعر الى تناول مثل تلك الحبكة فى مسرحيته ، فان عليه أن يخفى لا معقولياتها بالمهارة الفنية ، والمميزات الأخرى الممكنة . وإذا كان من الضرورى العناية باللغة ، فإنه من الضرورى أيضاً ، عدم الاسراف فى تنميقها اسرافاً فى ذاته ، والا أدى ذلك الى امكانية طمس معالم مقومات أخرى هامة ، يأتى فى مقدمتها : الشخصية ، والفكر .

« ٤ »

ويتعرض أن سطو لبعض المشكلات النقدية ، وحلولها -
المقترحة . فيستوجب على الشاعر - بصفته فنان محاكاة -
أن يقدم الأشياء كما كانت ، أو كما تكون ، أو كما يحكى
عنها ، أو كما يجب أن تكون . ومادة الشاعر - لأداء ذلك -
هى اللغة ، التى قد يرصعها - أو لا يرصعها - بكلمات نادرة
ومجازات ، أو يجرى عليها التغييرات المختلفة التى يحق له
اجراؤها كشاعر . ومن المقرر ، أن للشعر مقياسه الخاص
بصحته أو عدم صحته ، ومن ثم ، يجب ألا نحكم على سلوك
أخيل بأقيستنا الأخلاقية الخاصة . ومن المحتمل ، وقوع نوعين
من العيوب فى مجال الشعر : أحدهما مباشر ويمس الجوهر
وآخرهما عرضي ويتعلق بالصنعة . فلو أن شاعرا أراد أن
يصور شيئا ما تصويرا صحيحا ، ولكنه فشل فى تحقيق ذلك
بسبب محدودية قدرته على التعبير ، فإن العيب - حينئذ -
يكون أصيلا فى الشعر نفسه . أما إذا كان فشله راجعا إلى
أن تصويره قد وقع بطريقة غير صحيحة ، فإن العيب
- عندئذ - لا يكون من جوهرات عيوب الفن الشعرى .
ويخطئ الشاعر إذا ما وصف أمرا مستحيلا ، ولكن يمس
مسامحته فى هذا الخطأ ، إذا كان يهدف إلى أحداث تأثير
أكثر إدهاشا ، على ألا يضحى بالقواعد الصحيحة الخاصة
بصناعة الشعر . ولو اتهم الشاعر فى تصويره بأنه غير
مطابق للحقيقة ، لوجب أن يرد على ذلك بأنه يصور ما ينبغى
أن يكون ، على النحو المثالى الذى كان يسلكه سوغوكليس فى
مسرحياته ، وليس على النحو الواقعى الذى كان ينتهجه
يوريبيديس . أو يرد على هذا الاتهام بطريقة أخرى ، وذلك
بما كان يزعمه الشاعر الناقد اكسنوفانيس من أنه لا يصور
ما يشبه الواقع أو يرقى إلى درجة المثال ، وإنما ما يعتقد الناس
بأنه كان كذلك ، كقصص الآلهة والخوارق . فما لا نصدقه
الآن ، ربما كان حقيقة مصدوقة فى عصرها .

وبالنسبة لما يجرى فى القصة من أفعال وأقوال ، يجب ألا نعتبره نبىلا فى ذاته أو وضيعا ، وانما يجب أن نضع فى الاعتبار الشخص الذى أتى بهذا الفعل أو القول ، وإلى من توجه به ، وأيان ، وبأية وسيلة ، وما هى دوافعه .

وهناك مشكلات نقدية أخرى ، يمكن دراستها فى ضوء أصول اللغة الشعرية . فمن الممكن أن يستغل معنى الكلمة بسبب دلالاتها المختلفة ، أو يتشابه معنى كلمة نادرة الاستخدام مع معنى كلمة أخرى شائعة التداول ، أو نفسر مجازا شعريا تفسيرا حرفيا ، أو نشك فى صحة فقرة ما بسبب خطأ فى النطق أو سوء فى الترقيم . فاذا ما كان للكلمة الواحدة أكثر من معنى ، وجب على الناقد أن يتأكد من معناها الذى استهدفه الشاعر ، قبل أن يدينه .

ومن الواجب ، ألا نصدر أحكاما مسبقة ، ثم نجد فى تبريرها والبرهنة عليها ، وانما علينا - قبل كل شئ - أن نمحص افتراضاتنا . زد على هذا ، أن النقد يوجه الى الأمر المستحيل غير المقنع ، واللامعقول ، والضار بالخلق ، والمتناقض ، والخارج على أصول الفن .

« ٥ »

وفى نهاية المطاف ، يثير أرسطو سؤالا المفاضلة بين الملحمة والتراجيديا مرة أخرى ، بعد أن تعرض لذلك - من قبل - فى الفصل الخامس . فاذا كانت الملحمة تخاطب جمهورا أرقى لأنها أقل شعبية ، بينما تتجه التراجيديا الى قاعدة عريضة من الشعب ، فقد يدل هذا على أن الملحمة هى الأفضل . ولعل السبب فى ذلك ، هو أن التراجيديا - كفن ايمائى يجتذب الجماهير - يتولى تجسيدها ممثلون يسرفون فى تنويع الحركات ، ويبالغون فى أدائها ، حتى ليوصف بعضهم فى رأى بعضهم الآخر بالقرذية . الا أن الرد - على هذا العيب فى التأدية - ذو شقين : أولهما ، هو أن هذا الأداء

ليس من صميم الفن الشعري ، بل ويمكن أن تحدث المبالغة الحركية عند انشاد الملحمة أيضا . وآخرهما ، هو أنه لا يمكن استنكار كل حركة جسمية ، والا استنكر الرقص الجماعي كله ، وانما يجب استهجان الحركات الرخيصة ، والایماءات الوضيعة . وبالإضافة الى تلك الموازنة ، يمكن القول بأن التراجيديا تتضمن كل عناصر الملحمة ، بما فى ذلك استخدام بحرهما الشعري . كما أن التراجيديا تتميز على الملحمة ، بجزئى « الغناء » و « المرئيات المسرحية » ، ويمكنها أن تحدث تأثيرها فى متلقيها دونما حاجة الى تجسيم حركى على خشبة المسرح . زد على هذا ، أن التراجيديا تحقق غايتها فى حيز أقل من الامتداد ، ومن ثم يصبح تأثيرها المركز أكثر امتعا . كما أن وحدة الفعل فيها أمتن توحدًا مما هى فى الملحمة ، مع أن ملحمتى « الإلياذة » و « الأوديسة » على أكمل ما يمكن أن يكون عليه الشعر البطولى .

وخلاصة هذه الموازنة ، هى أن التراجيديا أسمى من الملحمة ، لأنها تحقق هدفها على نحو أفضل منها . غير أن هذين الشكلين الشعريين الكبيرين ، يحققان نفس متعتهما الخاصة بطبيعتهما ، وذلك باحداث « التطهير » من انفعالى الخوف والشفقة .

حول الترجمات العربية

عاش كتاب « فن الشعر » لأرسطو حقبة طويلة فى عمر الحضارة الاسلامية ، لا تقل عن ثلاثة قرون . ثم انزوى فى ظل النسيان ، مع ما انزوى من عطايا هذه الحضارة العتيقة ، الى أن شاء له تيار الحضارة الغربية - المتغلغل فى ثقافتنا العربية المعاصرة - أن يعاود استنشاق أنسام الحياة عندنا مرة أخرى ، ولكن بعد الحرب العالمية الثانية ، وبعد أن مهد لذلك بعض المستشرقين المتحمسين .

فمن المعلوم ، أن الكتاب قد ترجم الى اللغة العربية فى

العصر القديم أكثر من مرة ، ومن المؤكد أن عددا غير قليل من المفكرين المسلمين ، قد تناولوه بالتلخيص والتفسير . ومع هذا ، لن ننشط هنا الى حصر الأعمال العربية القديمة التي تناولته ، لمدارسها ، وموازنتها ، وانما سنشير اليها فقط ، باعتبارها معالم تاريخية ، على حافة الموضوع الرئيسى .

لعل أقدم مصدر عربى يشير الى كتاب أرسطو الحالى ، هو كتاب « الفهرست » لابن النديم . فقد جاء فى معرض تصنيفه لأعمال أرسطو ، وأسماء مترجميها الى اللغة العربية ، ما نصه :

« الكلام على « أبو طيقا » - معناه الشعر - نقله أبو بشر متى من السريانى الى العربى . ونقله يحيى بن عدى . وقيل أن فيه كلاما لثامسطيوس ، ويقال أنه منحول اليه . وللكندى مختصر فى هذا الكتاب » (١٧) .

ويستقى من هذا النص القديم ، أنه فى سنة ٩٨٧ ميلادية - وهى السنة التى يحتل فيها تصنيف كتاب « الفهرست » - كانت توجد ترجمتان لكتاب « فن الشعر » فى اللغة العربية : أولاهما ، قام بها أبو بشر متى بن يونس القنائى (المتوفى سنة ٩٣٩ تقريبا) ، وأخراهما جاءت بعده ، وقام بها تلميذه يحيى بن عدى (الذى مات سنة ٩٧٤ م) . هذا بالاضافة الى موجز للكتاب ، وضعه الفيلسوف العربى أبو يعقوب بن اسحق الكندى المتوفى حوالى سنة ٨٧٣ م . ويدل هذا التلخيص - من ناحية أخرى - على أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كان معروفا فى محيط الثقافة العربية لا فى القرن العاشر الميلادى بهاتين الترجمتين اللتين أشار اليهما ابن النديم ، وانما كان معروفا - قبل ذلك - فى بدايات النصف الثانى من القرن التاسع ، سواء عن طريق الكندى - كما هو مذكور - أو عن طريق غيره ، اذا ما افترضنا أن الكندى وضع تلخيصه عن ترجمة مجهولة قام بها شخص ما . الا أنه لم يبق من ذلك كله ، غير نسخة خطية عن ترجمة متى بن يونس محفوظة

فى مكتبة بارس (١٨) • ومن ثم ، لا يهنا الخوض فى طرح من الافتراضات والتخمينات حول ترجمة يحيى المفقودة ، أو موجز الكندى الضائع ، وفيما اذا كان ذلك قد تم عن اليونانية مباشرة ، أو عن السريانية ، لأن الجدل فى هذا الأمر جد عقيم • وترجمة متى تلك مجهولة التاريخ • ونسختها الخطية الحالية تؤلف جزءا فى مجلد يضم أعمال أرسطو فى المنطق كما عرفها العرب ، ولكنها - كما لاحظ مرجليوث - ليست مرتبة على النحو الذى ألفوه • وهى كما جاءت فى المجلد : الخطابة - أنا لو طيقا الأولى - الشعر - ايساغوجى فرفوريوس - المقولات - العبارة - أنا لو طيقا الثانية - طوبيقا - سوفسطيقا • وفى نهاية كتاب « الخطابة » ، عبارة تفيد بأن مراجعة نسخه وتصحيحه تمت سنة ٤١٨ هـ (١٠١٦ م) • ولا يوجد فى المجلد تاريخ آخر ، وإن كان من البين أن الكتب التى يضمها ، قد نسخت فى أزمنة متباعدة ، وتعددت - بهذا - أقلام ناسخها • ولكن اذا ما أردنا تاريخا تقريبا لترجمة متى لكتاب « فن الشعر » الى العربية ، توصلنا الى ذلك بمناظرة حول المنطق ، جرت عام ٩٣٢ ميلادية بين متى وأبى سعيد السيرافى النحوى فى مجلس الوزير الفضل بن الفرات (١٩) • وفى هذه المناظرة ، يحتد السيرافى فى اتهام متى بجهله وجهل رفاقه ، لا بأصول الشعر ومعرفته اللغة اليونانية التى يدعيها فحسب ، وإنما بنحو اللغة العربية وصرفها أيضا • وقد استشف مرجليوث من تلك المناظرة ، أن ترجمة متى قد تمت قبيل هذا العام المذكور (٢٠) ، إلا أنه لا يمكن القطع بأى تاريخ •

والحقيقة أن قراءة هذه الترجمة الحرفية السيئة ، تدل على أن مترجمها متى بن يونس ، لم يكن على أدنى معرفة بمضمون كتاب « فن الشعر » • كما لم يكن يحسن استخدام اللغة العربية ، وإنما كان ينقل اليها - بلا علم صحيح - عن ترجمة سريانية للكتاب ، كانت هى الأخرى ترجمة حرفية سيئة لأصل يونانى مجهول لنا الآن (٢١) • وإذا كان متى قد اتخذ اللغة العربية الفصحى أساسا لترجمته ، إلا أن

عباراته جاءت هزيلة بنائيا ، وسقيمة نحويا ، ومحشوة بكلمات محرفة ، وأخرى مستعجمة ، أو عامية ، أو يونانية ، أو سريانية ، أو فارسية . وكان فى بعض الأحيان ، يقابل الكلمة الأجنبية الواحدة التى تتكرر فى أكثر من موضع ، بكلمات عربية مختلفة ، أو يسىء فهم الكلمة الأجنبية لجهله بمدلولها ، فيضع مثلا - كلمة « لايرودوطس » على أنها نوع من الشعر ، بينما هى اسم « هيرودت » ، أو يضع كلمة « الخير » بدلا من اسم العلم « أجاثون » . ولا شك أن المترجم السريانى - الذى كان ينقل عنه مترجمنا العربى - مسئول الى حد كبير عن هذا الضلال . كما كان متى يضع أصوات كلمات يونانية فى حروف عربية ، مع أن لهذه الكلمات مقابلا فى اللغة العربية . فهو يضع « الفواسس » بدلا من « الشعر » و « ايسطوريا » بدلا من « التاريخ » ، و « أوليطيقيس » بدلا من « الصفر فى الناي » ، وفن « الغايا » بدلا من « المراثى » ، و « افروطيقى » بدلا من « شائع » . . . وهكذا . أما أسلوب الترجمة نفسه ، فهو ركيك المبني ، سىء الرصف ، مشوش المعنى . من ذلك قوله ، الذى لا يدرك مغزاه الأوائل ، ولا الأواخر :

« وأما القوام الثانى فقد يقول فيها بعض القوم أنها أولى . وهى مضاعفة فى قوامها بمنزلة التدوين الذى للجوهر . وإذا حصلت على جهة الرواية من التضاد فقد يظن بها أنها - للأفاضل جدا والأراذل . فأما الأولى فبسبب ضعف المعروف بشيطرا . وأما الشعراء فعندما يجعلونها للناظرين موضع الدعاء . وليس هذه هى اللذة من صناعة المديح ، لكنها أكثر مناسبة لصناعة الهجاء . وذلك أن هنالك فالأعداء والمبغضون هم الذين يوجدون فى الخرافة بمنزلة أورسطس وايفيسطس اللذين عندما صارا أصدقاء فى آخر الأمر قد تبديا ويقال فيهما فى القينة أمر الميتة لا واحد من رفيقه وقرينه » (٢٢) .

والى جانب سوء الالمام بأصول اللغتين اليونانية والعربية ، هناك سبب أساسى آخر ، أدى الى اضطراب فكر النص

الأرسطى وفساده ، وهو جهل المترجم السريانى ، وكذلك جهل المترجم العربى ، ببعض أوجه الثقافة اليونانية الضرورية والظروف التاريخية التى حملت أرسطو على وضع كتابه هذا . فمن الخطل ، عزل ظاهرة أدبية أجنبية ، ودراسستها بمنأى عن وعائها الحضارى . فلا يكفى لترجمة كتاب « فن الشعر » معرفة ضليعة باللغة اليونانية ، وأخرى باللغة المنقول اليها ، وانما يكتمل هذا الأمر بمعرفة أخرى واجبة ، وهى الخلفية الثقافية لمادة الكتاب ، والتى تعتبر الشجرة التى تتفتق عنها الثمرة . لأن لكل مصطلح فيه ، ولكل اسم علم ، بعدا تاريخيا عريضا ، يجب الالمام بمسافة ما فيه . فكلما مثل : أثينا ، المراكاة ، الملحمة ، الديثرامب ، التراجيديا ، الكوميديا ، الالياذة ، الأوديسة ، هوميروس ، اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيديس ، اريستوفان ، أوديب ، أورست ، ديونيسوس ، الدوريون ، الحبكة ، التطهير ، الدراما ، المسرح ، المناظر المسرحية ، الجوقة ، التحول ، التعقيد ، الايامبى . . . الخ ، لا يستقر سياقها فى الترجمة ، ما لم يتوافر لها بعد ما شخصى وتاريخى فى ثقافة المترجم . واذا كان من المحتمل نقل العلوم الرياضية ، أو الطبيعية - مثلا - الى لغة أخرى ، دونما حاجة مفروضة الى معرفة وعائها الحضارى ، فان العلوم الانسانية يختلف أمرها فى هذا السبيل ، وخاصة النقد ومواضعاته .

ولهذا كله ، عندما يتناول الباحث ترجمة متى العربية ، يصاب بخيبة أمل شديدة ، بسبب فساد الترجمة ، وسوء دلالاتها ، وضياع مغزى الأصل الأرسطى . ويعزى هذا - كما قلنا - الى قلة درايته بأصول اللغة اليونانية والعربية ، وافتقاره الى أدنى معرفة بمناخ الحضارة اليونانية القديمة . الا أن شطرا من هذا السبب الأخير تستعذر اليه الثقافة العربية المعاصرة ، بل والى كل الذين تعرضوا لكتاب « فن الشعر » ، سواء ممن سبقوا متى بن يونس ، أو التحقوا به ، أو جاءوا بعده . فالحضارة الاسلامية - وكذلك السريانية - لم تكن

تعرف الأدب المسرحي ، ولم تكن تهتم بطبيعته وتاريخه عند اليونانيين ، أما لغياب النصوص المسرحية عن مجرى التداول عصر ذاك ، وأما لاستغلاق معانيها بالنسبة للمترجمين ، وأما لعجزهم عن فهمها وهي مجردة عن سياقها التاريخي ، وأما لأسباب أخرى . ولما كان الشعر العربي - دهر ذاك - ليس إلا جنسا واحدا ، هو الشعر الغنائي - أي الانشادي - فقد جهل متى وأهله من السريان - وكذلك الشراح المهتمون بالكتاب - الأجناس العليا للشعر اليوناني ، والشعر الدرامي ، بصفة خاصة . لقد كانت الحصيصة الشعرية العربية الضخمة تصنف - داخل نوعيتها الغنائية الواحدة - طبقا للأغراض التي قيلت فيها . وهناك فرق - لا شك - بين غرض الشعر ، ونوعيته البنائية ، أو جنسه .

ولعل أقدم هذه التصنيفات محاولة شاعرنا الكبير أبو تمام في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي . فقد قسم الأغراض الشعرية الى عشرة ، ولكن ، أمكن حذف ثلاثة فرعية منها ، والابقاء على أشهرها ، وبذا أصبحت سبعة أغراض : الحماسة - الهجاء - المديح - الرثاء - الغزل - الوصف - الأدب (الحكم) . وفي ضوء مثل هذا التصنيف التقليدي - الذي لم يكن يعرف إلا بالأغراض - ترجم متى بن يونس - وكذلك فعل المترجمون السريان قبله وبعده - كلمة « التراجيديا » عند أرسطو بكلمة « المديح » وكلمة « كوميديا » بكلمة « الهجاء » . وبهذا التفسير الخاطئ فقد الكتاب دلالاته الفكرية الأساسية ، ودخل بالمترجم - والمجتهدين الذين اعتمدوا عليه في شروحهم - الى غابة مظلمة من المعاني المستغلقة ، والتأويلات الشائثة ، والكلمات الأعجمية ، والتعبيرات التي لا تحمل في ذاتها أي مفهوم بالمرّة . ولم يكن السبب في هذا هو سوء ترجمة هذين المصطلحين الهامين فحسب ، وإنما يضاف الى ذلك سوء ترجمة مصطلحات وكلمات أخرى عديدة ، واضرار شديد باللغة العربية كأسلوب للتعبير . فالملمحة عنده تدعى « الأفي » ، والمرثيات المسرحية « جمال وحسن الوجه » ، والمنائح « مجاز الصوت » ،

والمشاهدون « ثيطرا » والتراجيديا « الاطراغيقـانـيا » أو « الاطراغونـيا » ، والممثلون « المراءؤون المنـافقون » ، والاستعارات « الألسن » ، وافتتاح الفصل الثالث والعشرين (تراجع ترجمته) نجده عنده هكذا : « وأما الاقتصاص والوزن المحاكى فقد ينبغي أن نخبر عنها بالخرافات وحكاية الحديث على ما فى المديحات وأن تقوم المتقينين والقينات نحو العمل الواحد متكامل بأسره . . . الخ » وبهذا الاضطراب والتشويش الشديد ، ضاع التأثير الثورى الحقيقى ، الذى كان يمكن أن يحدثه كتاب « فن الشعر » فى الأدب العربى وفكره ، لو أنه ترجم الترجمة الصحيحة ، أو حتى الترجمة التقريبية غير الكاملة ، التى كان يمكن أن تفشى بعض أسرارها .

ولقد تنبه المستشرق الانجليزى ديفيد صمويل مارجليوث D. S. Margoliouth ، الى امكانية استثمار هذه الترجمة العربية لأجراء بعض التصويبات فى النسخة اليونانية ، فقام بترجمتها الى اللغة اللاتينية (١٩١١) . وكذلك فعل ياروسلاوس تكاتش Tkatsch (١٩٢٧) ، بتكليف من « أكاديمية العلوم فى فينا » (٢٣) . كما قام كاتب هذه المقدمة بترجمة نسخة متى العربية الى اللغة الانجليزية كجزء من رسالة الماجستير فى جامعة انديانا الأمريكية (١٩٦٦) . ولقد ثبت أن الاستفادة منها ، لتصحيح النص اليونانى الحالى - باعتبارها مأخوذة عن نص أقدم - ليست بذات أهمية .

أما العمل العربى التالى الذى عرف لنا ، ويتعلق بكتاب « فن الشعر » ، فهو المقالة التى دجها أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى الذى توفى عام ٩٥٠ م ، وجعل عنوانها « رسالة فى قوانين صناعة الشعر » (٢٤) ويشير الفارابى الى أنه اعتمد فى تصنيف رسالته على أرسطو ، وعلى بعض تفسيرات الشراح القدامى وخاصة ثيمستوس . ومن الملاحظ ، أن الفارابى - فى رسالته تلك - قد خرج من اطلاعاته المجهولة بخلطة غريبة على ترجمة متى ، وتقسيمات أرسطو لأنواع الشعر . فهو يقول - مثلاً - :

« ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدده الحكيم فى أقاويله فى صناعة الشعر • ونومى الى كل نوع منها ايماء فنقول : ان أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التى أعدها ، وهى : طراغوديا ، وديثرمبى ، وقوموديا ، وايامبـو ، ودراماطا ، واينى ، وديقرامى ، وساطورى ، وفيوموتا ، وافيقى ، وريطورى ، وايفيجاناساوس ، واقوستقى » (٢٥) •

وفى عام ١٨٨٧ ، نشر مرجليوث - لأول مرة - كتاب « فن الشعر » الذى وضعه أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧) ، معتمدا فى تحقيقه على أربع مخطوطات مختلفة • ويعتبر كتاب ابن سينا تلخيصا لقراءاته المتنوعة فى المترجمات ، أو المعالجات العربية الخاصة بالشعر اليونانى ، ويأتى فى مقدمتها ترجمة مجهولة - تختلف عن ترجمة متى - مع تأثر واضح برسالة الفارابى • وهذا التلخيص ، لا يزال مخلوطا بالاجتهادات الشخصية ، والعبارات الغامضة ، والمعانى المضطربة ، وبذا لا يمكنه أن يؤدى أهم أفكار الكتاب الأساسية •

ولقد ورد فى كتاب « طبقات الأطباء » لابن أبى أصيبعة ، أن العالم الرياضى ، والطبيب المشهور أبو على محمد بن الحسن ابن الهيثم المتوفى عام ١٠٢١ م ، وضع بحثا عنوانه « رسالة فى صناعة الشعر ، ممتزجة من اليونانى والعربى » • الا أن هذه الرسالة - التى يبدو أنه تأثر فيها بعمليات الخلط التى سبقته بين أصول الشعر اليونانى كما فهمت خطأ ، وأصول الشعر العربى كما هى معروفة - لا تزال مفقودة حتى الآن •

وفى النهاية ، يأتى « تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » (٢٦) ، للعلامة أبى الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (١١٢٦ - ١١٩٨) • وهذا التلخيص - كما هو بين - متأثر هو الآخر - بسوء فهم ما سبقه من أعمال عربية تعرضت لكتاب « فن الشعر » ، بل ويزيد عليها سوءا • فهو فهم مسبق

عربي مفروض فرضا على تعاليم أرسطو المخطوطة ، والمطبقة
تطبيقا حرفيا فاسدا ، الا فيما ندر • من ذلك قوله :

« والنوع الثالث من المحاكاة : هي المحاكاة التي تقع
بالتذكر ، وذلك أن يورد الشاعر شيئا يتذكر به شيء آخر ،
مثل أن يرى انسان خط انسان فيتذكره ، فيحزن عليه ان كان
ميتا ، أو يتشوق اليه ان كان حيا • وهذا موجود في أشعار

العرب كثيرا ، مثل قول متمم بن نويرة :
وقالوا : أتبكي كل قبر رأيتـــــــــــــــــه
لقبر ثوى بين اللوى والدكادك
فقلت لهم : ان الأسى يبعث الأسى
دعوني ! فهذا كله قبر مالك » (٢٧)

ولا شك أن مفهوم ابن رشد للتذكر في الشعر الغنائي
العربي ، يختلف عن مفهوم أرسطو للتعرف بالتذكر في الشعر
الدرامي اليوناني • ومع هذا الاختلاف الكلي بين فكرى
الرجلين ، فان كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، دخل الى الثقافة
الأوربية من خلال تلخيص ابن رشد • فقد ترجمه الى اللاتينية
هرمانوس اليمانوس الألماني H. Alemannus في توليدو
عام ١٢٥٦ ، تحت عنوان : Aristotelis Poetria ، كما ترجمه
مرة أخرى الى نفس اللغة فى القرن الرابع عشر مانتينوس
Mantinus ، من Tortesa فى اسبانيا (٢٨) •

وحول هذا يقول اسبنجارن أن ابن رشد « ربما كان أول من
خلط وظيفة الشعر بوظيفة المنطق ، وجعل من الشعر جزءا
- أو شكلا - من المنطق • وهذا التقسيم - على ما يبدو - قد
لقى استحسانا من فلاسفة القرون الوسطى المدرسين » (٢٩)

تلك هى رحلة كتاب « فن الشعر » فى الثقافة العربية
القديمة ، وقفنا وقفات سريعة عند أهم معالمها التى اكتشفت
حتى الآن ، دون متابعتها بالتحليل والتأويل ، لأن ذلك لم يكن
أمرا مستقصدا • أما رحلة الكتاب فى الثقافة العربية الحديثة

فقد بدأت فى أربعينات هذا القرن ، بعد أن أخذت اهتمامات المستشرقين بالآثار العربية القديمة المتعلقة بالكتاب ، تلفت إليها أنظار الباحثين والمهتمين فى الوطن العربى . ويأتى فى مقدمتهم الدكتور احسان عباس ، والدكتور عبد الرحمن بدوى الذى ترجم الكتاب الى اللغة العربية ، وقدم لترجمته بدراسة تاريخية وتحليلية مستفيضة ، ثم شفع ذلك بتحقيق لترجمة متى بن يونس ، مع تحقیقات أخرى لشروح كل من الفارابى وابن سينا ، وابن رشد . كما ترجمه الدكتور شكرى عياد ، وأرفق بترجمته تحقيقا لترجمة متى بن يونس ، ثم ذیل ذلك كله بدراسة دقيقة شاملة لا تدع زيادة لمستزید ، عن مدى تأثير الكتاب فى البلاغة العربية .

ثم تأتى هذه الترجمة ، وهى تستهدف تحقيق غرضين ، على صورة لم يسبق إليها ، أولهما : تبسيط العبارة الأرسطية فى لغة عربية مفهومة ، دون التقييد الحرفى بتركيبات النص الأصلی المعقدة ، والتي قد تدفع بمرجمها الى صياغة توحى بالمعنى ، ولكن لا تحدده بوضوح . ثانيهما : الاهتمام بتفسير الأصول الدرامية التى تعرض لها أرسطو ، مع التوسع فى شرح أهم الكلمات الخاصة التى تعلقت بها .

والحقيقة ، هى أن أية اضافة صادقة الى هذا الصرح الخالد ، إنما هى اسهام فعال فى رؤية حركة الفكر اليونانى الخلاق ، داخل تيار الثقافة العربية الجديدة .

والله ولى التوفيق ،

القاهرة فى أغسطس ١٩٨٢

أ . دكتور ابراهيم حمادة

ماجستير ودكتوراه الفلسفة فى أدب المسرح والنقد

جامعة انديانا - الولايات المتحدة الأمريكية

الجزء الأول
(بعض الحقائق والأسس الأولية)

(١) (المحاكاة وفنونها)

(تقدمة الكتاب)

وليكن حديثنا هذا عن :

(١) الشعر بوجه عام (١) ،

(٢) وعن أنواعه ،

(٣) وخصائص كل نوع ،

(٤) وكيفية بناء الحبكات ، طبقا لما ينبغي أن تكون عليه
صناعة الشعر الجيد (٢) ،

(٥) وكذلك ، عن عدد أجزاء (٣) كل نوع ، وطبيعته ،

(٦) ثم عن أى موضوع آخر يمكن أن يتصل بمبحثنا هذا .

ولنبداً بداية طبيعية ، وذلك بتناول الأمور الأولية (٤) :

(أنواع المحاكاة)

ان الشعر الملحمى (٥) ، والتراجيدى (٦) ، وكذلك
الكوميدي (٧) ، وفن تأليف الديثرامبيات (٨) ، وغالبية
ما يؤلف للصفر فى الناي ، واللعب على القيثارة (٩) ، كل
ذلك - بوجه عام - أشكال من المحاكاة (١٠) . ولكن - مع
هذا - فان كل نوع يختلف عن الآخر فى ثلاثة أنحاء :

(١) اما باختلاف المادة ،

(٢) أو الموضوع ،

(٣) أو الطريقة .

(الاختلاف فى مواد المحاكاة)

وكما أن (١) هناك من الناس - سواء عن وعى بالحرفة الفنية ، أو عن طريق العادة والدربة - من يحاكون أشياء كثيرة ، بوساطة عمل صور لها ، باستخدام الألوان والأشكال ، (٢) فإن هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت . وهكذا الأمر ، بالنسبة لكل الفنون التى سبق ذكرها ؛ فإن المحاكاة فيها تتحقق باستخدام مواد : الوزن ، واللغة ، والايقاع . ويتم ذلك اما باستخدام كل مادة منها على حدة ، أو بوساطة المزج بينها :

(أ) فالايقاع والوزن - مثلا - يستعملان وحدهما فى الصفر فى الناي ، أو الضرب على القيثارة ؛ وكذلك الأمر فى أى فن من الفنون الأخرى المشابهة ، مثل الصفر فى شبابة الراعى .

(ب) أما فنون الراقصين ، فتستخدم فى محاكاتها الوزن وحده دون الايقاع . كما أن الراقصين - أيضا - يصورون - عن طريق الحركة الموزونة - شخصيات ، وانفعالات ، وأفعالا (١١) .

(ج) وهناك فن آخر يحاكي عن طريق استخدام اللغة وحدها - سواء كانت تلك اللغة نثرا ، أو شعرا فإذا كانت شعرا ، فإنها قد تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة ، أو نوعا واحدا منها . ولكن هذا الفن اللغوى لا يزال بلا اسم حتى يومنا هذا (١٢) . فليس هناك مصطلح عام يمكن أن يطلق سواء على ميميات (١٣) كل من سوفرون (١٤) واكسينارخوس (١٥) ؛ أو على محاورات سقراط (١٦) ، أو حتى على المحاكيات الشعرية التى تستخدم العروض الثلاثى

(الايامبى) ، أو الاليجى ، أو غيرهما من الأعاريض
المشابهة .

(الفرق بين الشاعر والناظم)

الا أن الناس - فى الحقيقة - يضيفون كلمة « صانع »
- أو « شاعر » - الى اسم العروض الذى يصوغ فيه الشاعر
شعره : ومن ثم يسمون البعض « شعراء اليجيين » ، والبعض
الآخر « شعراء ملاحم » . كما لو أن المحاكاة هى التى
لا تصنع الشاعر ، وانما استخدام الوزن الشعرى هو الذى
يسمح لهم بالاسم ، دون تمييز بين من يحاكى ومن لا يحاكى ؛
حتى لقد جرت العادة على أنه اذا ما وضعت مقالة منظومة
فى الطب ، أو العلوم الطبيعية ، أن يسمى ناظمها شاعرا .
مع أنه لا يوجد وجه شبه مشترك بين هوميروس (١٧)
وأمبدوكليس (١٨) ، غير استعمال الوزن العروضى . ومن
ثم ، يكون من الأصوب أن نسمى أولهما « شاعرا » ، أما الآخر
فيصدق عليه اسم « العالم الطبيعى » ، أكثر من اسم
« الشاعر » . وقياسا على تلك القاعدة ، ينبغى أن يطلق لقب
« الشاعر » على من ينشئ عملا من أعمال المحاكاة باستخدام
خليط من كل الأعاريض ، مثلما فعل خارتمون (١٩) فى
منظومته « كنتورس » (٢٠) وهى قصيدة ربسودية (٢١) ،
استعمل فى صياغتها كل أنواع الأعاريض .

وهكذا ، ينبغى أن توضع الحدود الفاصلة بين هذه الأمور
على النحو الذى بيناه (٢٢) .

(د) وهناك بعض الفنون التى تستخدم كل ما ذكرناه
آنفا ، ونعنى به : الوزن ، والايقاع ، والعروض ومن بين ذلك :
الشعر الديثرامبى ، والنومى (٢٣) ، وكذلك التراجيديا ،
والكوميديا . بيد أن الاختلاف بين تلك الفنون يتمثل فى أن
الفنين الأولين يستخدمان كل تلك الوسائل الثلاثة فى نفس

الوقت ، بينما الفنان الأخيران لا يستخدمانها الا فى أجزاء مختلفة فقط .

هذه - اذن - الفروق بين الفنون - التى ذكرناها - على أساس استخدام المادة فى محاكاتها (٢٤) .

هوامش الفصل الأول

(DE POETICA)

(١) العنوان الأصلي للكتاب الذى بين أيدينا هو :

وربما كانت أقرب ترجمة حرفية له : هي : « فيما يتعلق بما هو انتاجى ، أو « ما يختص بعلم الانتاج » .

فالعلوم - بالنسبة لأرسطو - كانت تنقسم الى ثلاثة أنواع : علوم نظرية ، وعلوم عملية ، وعلوم انتاجية . والهدف المباشر لكل هذه العلوم هو « أن نعرف » ، ولكنها تختلف فيما بينها - بعد ذلك - فى الأهداف البعيدة ، أو الخاصة .

١ - فالعلوم النظرية - كالرياضة البحتة ، والطبيعة ، وما وراء الطبيعة - تهدف الى مجرد المعرفة ، أى المعرفة لذاتها والتي يحتمل أن تصل الى المطلق . وهى لا تهتم بأى نشاط فى العالم يتعلق بالمنافع المادية ، سواء كان فعلا انسانيا يتعرض لسلوك أخلاقى ، أو نشاط انتاجى لعمل بشرى .

٢ - والعلوم العملية - كالسياسة والأخلاق - تهدف - كالعلوم الانتاجية - الى تطبيق المعرفة لتصحيح غاية محددة . وإذا كانت العلوم النظرية ، تعالج أمورا مستقلة عن ارادة الانسان واختياره ، مستهدفة حقيقة النوع العالمى ، فان العلوم العملية - وكذلك العلوم الانتاجية - تتناول مسائل يداخلها العامل البشرى . وعلى هذا لا تستطيع الا أن تقدم قواعد عامة ، تحقق الخير - فى أغلب الأحيان - الا أنها تقتصر الى الحقائق النهائية التى تميز العلوم النظرية . غير أن الاختلاف بين العلوم العملية ، والعلوم الانتاجية ، هو أن العلوم العملية تهدف الى المعرفة بقصد استخدام أشياء مادية ، وتحقيق سلوك مؤثر ، بينما العلوم الانتاجية ، تهدف الى المعرفة بقصد صنع أشياء جميلة ، أو أشياء نافعة . وعلى هذا ، فان العلوم العملية تختص « بما يمكن أن يكون غير ذاته » ، وهدفها - آخر الأمر - هو الفعل ، بعكس العلوم النظرية التى تدرس « ما لا يمكن أن يكون غير ذاته » ، ولا يهدف الا الى الحقيقة .

٣ - أما العلوم الانتاجية - كالشعر ، والخطابة - فهى - كما يدل عليها اسمها - تعنى بصنع الأشياء ، بما فى ذلك بناء البيوت والحصون ، وصناعة الملابس والزجاج ، بل كان ما يمكن أن ينتجه الانسان كوضع القصائد والخطب . وعلى هذا ، فكتاب « البوطيقا » يمثل - ككتاب « الخطابة » - العلوم الانتاجية فى نظام الفلسفة الأرسطية . فهو لا يهتم أساسا بمعرفة الفن لمجرد معرفته لذاته ، ولا أن يهدف الى تقديم حقائق عالمية عن الأشياء - كالعلوم النظرية - تكون ثابتة ، وليست عرضة للتغيير ، وانما يهدف الى مجرد المساعدة فى صنع شاعر جيد ، عن طريق صياغة قواعد لنوع شعرى معين ، أى قواعد لا يمكن أن تدعى لنفسها صفة الجزم النهائى كالحقائق الرياضية . وهذه الحقيقة ، يجب أن توضع فى الذهن ، عند محاولة فهم مادة هذا الكتاب ، وكتاب أرسطو الآخر « الخطابة » .

(٢) لا شك أن أرسطو كان يحتفظ فى ذهنه بشكل التراجيديا وأصولها عندما

ذكر ذلك ، لان هناك شعرا بلا حبكة . ولكنه - مع هذا - قد تعرض لبعض الاحكام التى يمكن تطبيقها على بعض أجناس الشعر ؛ وعلى التراجيديا بصفة خاصة .

(٣) ناقش أرسطو الأجزاء الكيفية فى التراجيديا فى الفصل السادس ؛ أما الأجزاء الكمية ، فقد عرض لها فى الفصل الثانى عشر (انظر شروح الفصلين لتتبيين الفرق) .

(٤) المنهج استدلالى ، كما هو واضح . يبدأ بالحديث عن الكليات ، ثم يتطرق الى الجزئيات . ومن هنا يتكلم أرسطو عن الشعر عامة ، ثم يفضى به الأمر الى التخصيص .

(٥) تدل الكلمة اليونانية epos على : حديث ، أغنية ، قصة ... الخ . والملحمة - قديما - عبارة عن منظومة ، قصصية ، طويلة ، تعالج بطولات قومية ، وتتضمن أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة .

وتتميز شخصيات الملحمة بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفزيائية ، أو المعنوية ، الى الحد الذى يجعل منهم أبطالاً اعجازيين قادرين على منازلة الالهة نفسها . وتنعكس فى الملحمة حضارة أمتها فى فترة تاريخية قديمة ، بما فى ذلك جروبها ، وتقاليدها ، وأخلاقياتها ، ومشاكلها ، ومعتقداتها الخاصة بالقوى الطبيعية ، وغير الطبيعية ، والمعجزات والخوارق التى لم يألّفها المنطق .

ومساحة الملحمة بهذا عريضة ، معقدة ، ذات مناخ تراجيدى . كما تتميز بأسلوب شعري فخم ، وخيال خصب ، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل . (راجع الفصل الثالث والعشرين ، والرابع والعشرين ، والسادس والعشرين) .

(٦) تتركب كلمة تراجيديا tragôdia من لفظتين : tragos

بمعنى « جدى - أو - ماعز » ، ومن oidé بمعنى « نشيد - أو - أغنية » . أما عن خصائص التراجيديا ، فانها - بلا شك - الموضوع الرئيسى لهذا البحث الأرسطى .

(٧) تتركب كلمة كوميديا komoidia من komos بمعنى الحفل

والصخب ، ومن aeiden بمعنى يغنى ، أو ينشد . (انظر هوامش الفصل الخامس فيما يتعلق بالكوميديا) .

(٨) الديثرامب dithyrambos عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية

راقصة ، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا ، مقنعين فى جلود الماعز ، حول مذبح الاله ديونيسوس ، رب الكرم والخمر ، والخصب بوجه عام .

(٩) استعمل أرسطو مسميات كثيرة لأنواع مختلفة من الشعر اليونانى قديمه وحديثه ، مثل : الديثرامبوس ، الملحمة ، التراجيديا ، الكوميديا ، النوموس . الخ . ولقد اعتقد كثير من الشراح المحدثين أن أرسطو لم يتعرض للشعر الغنائى لأنه أدخل فى الموسيقى ، إلا أن هذا الزعم ليس هو التفسير النهائى فى هذا السبيل .

✓ (١٠) المحاكاة *mimêsis* مصطلح نقدى ، استعمله أفلاطون قبل أرسطو . ولربما كان معروفا وقتذاك - للتفريق بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » . والمصطلح فى دلالاته القديمة يتضمن معنى « العرض » ، أو « إعادة العرض » ، أو « الخلق من جديد » ؛ وعلى هذا يمكن ترجمته بـ « المحاكاة » أسوة باللغات الأوربية الرئيسية .

وترجع نظرية المحاكاة عند أفلاطون (٤٢٧ ؟ - ٣٤٧ ؟ ق.م .) الى نظريته المعروفة بـ « نظرية المثل » . فالإله قد خلق المثل الأول لكل شئ فى الحياة . وهذا المثل كامل ومتكامل ، ولكننا لا نستطيع أن نلمسه فى عالم الواقع . وعلى هذا فالواقع الذى نعيشه خال من المثل الأعلى ، وإنما كل ما فيه ما هو الا تقليد ومحاكاة لما هو كامن فى عالم المثل .

ولكى يوضح أفلاطون نظريته يضرب أمثلة على ذلك فى الكتاب العاشر من « الجمهورية » ، منها : أن الإله خلق المثل الأول لسرير كامل الصفات ، وهو بهذا يعتبر الفكرة الأولى للسريرة ، ثم يأتى النجار ويصنع سريرا ، هذا السرير المصنوع الواقعى ما هو الا تقليد أو محاكاة لسرير الإله المثالى . ثم يأتى المصور ويرسم السرير الذى صنعه النجار ، دؤو أن يفهم مم يتركب ، أو كيف يتركب . وبهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمله بعيدا عن الحقيقة بدرجتين .

والشاعر كالمصور ، يحاكى ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها . وشعره بهذا تقليد ، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين . وهذا يبرهن على أن الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذى يتصل بالحقيقة وعالم المثل ، بينما الشاعر لا يتصل الا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس . وعلى هذا يجب طرد الشعراء من الجمهورية الفاضلة ، إلا من كان منهم يمجّد الآلهة ، ويعدد مفاخر الأبطال ، ويشيد بأعظم الرجال .

أما أرسطو ، فانه يعيد جوهر معنى المحاكاة الأفلاطونى ، ولكن على درجة مختلفة . فهو يثريه بملاحظاته الدقيقة ، ودراسته لمئات الأعمال الفنية فى المجال الأدبى ، والمجال التشكيلى . فكل أنواع الشعر التى عددها - بالاضافة الى الموسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية - أشكال للمحاكاة . والمحاكاة هنا ليست لعالم المثل - الذى لا وجود له - وإنما للطبيعة مباشرة . ومن ثم فالمحاكاة عند أرسطو بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة . وهنا يمكننا القول بأن المواقف ، والأفعال ، والشخصيات ، والانفعالات ينبغى أن تكون مشابهة للحياة وليست صورة فوتوغرافية منها . فوظيفة الشاعر - أو الفنان بوجه عام - هى ألا يحاكى أحداثا تاريخية معينة ، أو شخصيات بنفسها ، ولكن

أن يحاكي أوجه الحياة فى عالميتها الشاملة من حيث الشكل ، والجوهر ، والمثال كما تنعكس على صفحة روحه عن طريق ملاحظتها ومدارستها . فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية ، ومن ثم ، فهو ليس نسخا مباشرا للحياة ، وإنما تمثل لها . وسنجد أرسطو - فيما بعد - يبرر احتمالية اتهام الشاعر بأن محاكياته غير حقيقية ، وذلك فى اجابته التى تبين بأن الشاعر يحاكي الأشياء كما هى ، أو كما كانت ، أو كما ينبغى أن تكون ، أو كما اعتقد الناس بأنها كانت كذلك ؛ أى أن هذا الشاعر المتهم بالبعد عن الحقيقة المعروفة للناس ، يمكن أن يدافع عن موقفه بأنه يعرض الأشياء الحاضرة ، والماضية ، والمثالية ، أو ما يعتقد الناس فيها .

وفى هذا - كما هو واضح - نفى للحرفية ، ونسخ العالم الواقعى . أى أن الفنان المحاكى يستوحى الواقع ، كما يبدو من خلال حواسه ، أو يحاكي النموذج الذى يتمثل فى عقله .

(راجع هامش ٨ بالفصل الخامس والعشرين) .

(١١) يرى أرسطو أن الفنون المختلفة - كالشعر والموسيقى مثلا - تختلف عن بعضها من حيث المادة المستخدمة ، والموضوع الذى يحاكي ، ثم الطريقة المختارة لعملية المحاكاة .

ولقد تناول أرسطو المادة أولا لأنها هى التى تحدد نوع الفن . فمن الممكن أن يتناول فنانون مختلفون نفس الموضوع ، ولكنهم يختلفون أساسا من حيث المادة الموظفة (وهى الوسيلة) . ولهذه المادة نوعان :

أولهما مرئى ، ويتمثل فى اللون ، كما فى التصوير ، أو فى الشكل كما فى النحت والعمارة . وثانيهما سمعى ، وله ثلاثة أبعاد : الوزن ، والإيقاع ، واللغة . وهى تجتمع أو تتفرق لتكون مادة على النحو التالى :

فمادة الشعر ، هى : اللغة ، والوزن ، والإيقاع .

ومادة الرقص ، هى : الوزن وحده .

ومادة العزف على الآلات الموسيقية ، هى الوزن ، والإيقاع .

ومادة الشعر الملحمى والراثى ، هى : اللغة والوزن .

ومادة الشعر الغنائى ، هى : اللغة والوزن والإيقاع .

ومادة الشعر التراجيديدى والكوميدي ، هى : اللغة ، والوزن ، والإيقاع الموسيقى ،

وذلك كالشعر الغنائى . وفى حوار الممثلين تستخدم اللغة والوزن فقط ، أما فى الأناشيد الجماعية فستخدم اللغة والوزن والإيقاع الموسيقى .

ومادة النثر ، هى : اللغة فقط .

ويمكننا أن نخلص من هذا - فى بساطة - إلى أن المادة أو الوسيلة الفنية تتمثل

فى « كلمات » الشاعر ، و « ألوان » المصور ، و « صوتيات » الموسيقى .

وسيناقش أرسطو « الموضوع » فى الفصل الثانى ، و « الطريقة » فى الفصل

الثالث .

(١٢) لم يكن فى اللغة اليونانية وقتذاك ما يقابل مصطلح « الأدب » بالمعنى الذى يدلل عليه الآن .

(١٣) المشاهد المجونية - أو mimos - ضرب من الأداء التمثيلى كان يحاكي صوراً من الحياة العامة فى شكل هزلى دون أن يستعمل العروض الشعرى .

(١٤) سوفرون Sophron كاتب من سيراكوزة (٤٧٠ - ٤٠٠ ق.م) كتب مشاهد مجونية ، لم يبق منها غير ١٧٠ شذرة ، ذكر معظمها النحويون للاستشهاد بها على اللهجة الدورية . ولقد كتب مشاهدته تلك فى نوع من النثر الموزون ، وكانت موضوعاتها مستمرة من أحداث الحياة اليومية .
وقد قيل بأنه أول من أعطى المشاهد المجونية شكلاً أدبياً .

(١٥) اكسينارخوس Xenarchus هو ابن سوفرون . كتب مشاهد مجونية هو الآخر . وعاش فى أواخر القرن الخامس قبل الميلاد .

(١٦) سقراط Socrates (٤٦٩ - ٣٩٩ ق.م) فيلسوف أثينى مثالى . لم يترك أثراً قلمية ، ولكنه . عاش بأرائه فى محاورات أفلاطون ، مع أن الدارسين قد ألفوا نسبة هذه الآراء الى أفلاطون نفسه . وقد برع فى الجدل ، والمناقشة ، والمحاورة ، عن طريق السؤال والجواب . ومن المعروف أنه اتهم بانكار الآلهة اليونانية المعروفة ، والتبشير بألهة أخرى ، وبأنه يفسد عقول الشباب الذين كانوا قد التفوا حوله ، وافتتنوا بمواهبه الفكرية والأخلاقية العالية . فحكم عليه بالموت ، ومات بعد أن تجرع كأس السم .

(١٧) من المتفق عليه أن الأدب الأوربى يبدأ بهوميروس Homeros (القرن التاسع ، أو الثامن ق.م) ؛ لأنه لم يبق من الآداب التى كتبت قبله شيء ؛ مع أنه كانت توجد كثرة من الأعمال الأدبية ، وخاصة الأشعار الملحمية ، التى كان يتوارثها المنشدون شفاهة .

وكان معظم اليونانيين القدامى ، يؤمنون بأن هوميروس هو مؤلف ملحمتى « الإلياذة » و « الأوديسة » ، دونما اعتماد على حقائق مؤكدة تتعلق بتاريخ ومكان ميلاده ، أو بتفصيلات حياته . ومن ثم ثار الشك حول شخصيته ، حتى لقد اعتقد البعض أن هاتين الملحمتين اللتين تنسبان اليه ، عبارة عن تجميعات لقصص شعرية منتقاة من مصادر مختلفة ، أو كانتا فى الأصل مقطوعات روائية انشادية ، تعرضت للتطوير ، والتحويل ، والأشباع .

والذين ينكرون وجوده يزعمون بأن كلمة هوميروس - وتعنى الأعمى - ليست إلا لقباً كان يعرف به منشد ضرير ؛ وقد أبقي التاريخ على اللقب ، وأضاع الاسم

الحقيقى . بل يذهب غلاة المتشككين أبعد من ذلك ، حين ينكرون وجود شخص كان يتسمى ، أو يتلقب بذلك ، وانما هو شخصية وهمية نسبت اليها الملحمتان ، وأصبحت تسيطر على الباحثين ومؤرخى الأدب .

وهناك من تأرجحوا بين الانكار والوجود ، وخاصة النقاد اليونانيين فى العصر السكندرى . فقد زعموا أن هوميروس كتب « الالياذة » فقط ، أما « الأوديسة » فهى من تأليف شاعر آخر . ثم تتابعت نظريات المتشككين منذ القرن السادس عشر الميلادى ، عندما أعلن الباحث الايطالى يوليوس اسكاليجر أن الالياذة ليست من وضع شاعر واحد . ثم تبعه على ذلك الدرب بعض مفكرى القرنين التالين على رأسهم أوبينناك وفولتير .

وفى سنة ١٧٩٥ ، أذكى قضية التشكك الهوميرية على مستوى موضوعى دقيق الباحث الألمانى ف.أ. فولف ، الذى نشر نتيجة آرائه فى مؤلفه « مقدمة الى هومير Prolegomena ad Homerum » .

وقد لاحظ فولف - وأتباعه من بعده - أن هوميروس لم ينظم غير عدد محدود من أناشيد « الالياذة » ، أما أناشيدها الباقية ، فقد نظمها شعراء آخرون . ولقد دعم رأيه هذا ببعض الأسانيد التى تقول بأن الكتابة باللغة اليونانية لم تكن قد استقرت معرفتها الكاملة . ومن ثم يستحيل على أية عبقرية بشرية أن تنتج - شفاة عملا ضخما كالالياذة .

كما اكتشف فى الملحمتين بعض التناقضات فى القصص ، والاختلافات فى العادات والأسلوب والعقيدة واللغة . ومن كل ذلك ، تبلور الرأى الذى يقول بأن « الالياذة » و « الأوديسة » كانتا فى الأصل أناشيد مستقلة نظمها شعراء كثيرون ، ثم جاء شاعر واحد فجمعها ونسق بينها .

ولقد لقيت هذه النظرية كثيرا من القبول والتأييد ، الا أنها سرعان ما قوبلت بمعارضة شديدة فى منتصف القرن التاسع عشر . فقد رأى بعض الباحث الفرنسيين - من أمثال هافت E. Havette ، وجيرار J. Girard - أن « الالياذة » من عمل ذهن فذ واحد ، استطاع أن يستخدم أسلوبا ولغة ، وأوزانا ، وموادا تقليدية قديمة .

وقد أيدت هذا الرأى الحفريات الحديثة ، والدراسات اللغوية ، والنقد الأدبى ، والأدلة التاريخية . أما التناقضات ، والاختلافات ، فهى من تعديلات ومقحمات شعراء متأخرين جاءوا بعد هوميروس .

« كل شيء يتفق مع النظرية التي تقول بأن هوميروس واحد : الحضارة ، اللغة ، الآلهة ، التخطيطات العامة ، آثار العبقرية • وكل ذلك مدعم بأراء أحسن الشعراء المحايدين ، وبأحكام أعظم نقاد خمس وعشرين قرنا • والدليل على وحدة « الالياذة » و « الأوديسة » واضح وقوى ، ويجبرنا على التسليم بهوميروس واحد ، حتى ولو اعتقدت اليونان القديمة فى أكثر من هوميروس » •

J.A. Scott. *The Unity of Homer*. (Berkeley, 1921), p. 269.

(١٨) امبدوكليس Empedocles (٤٩٢ - ٤٣٣ ق.م •) • كان فيلسوفا ، وعالما ، وشاعرا ، وخطيبا ، ورجل دولة ودين ، ومطيبا • الخ •
ولقد أكسبته مواهبه المتعددة تلك شهرة أسطورية • ترك منظومتين سداسيتى الوزن تبلغان خمسة الاف سطر من الشعر ، كما ترك بحثا « عن الطبيعة » ، و « تطهرات » • ولم يبق من البحث الأول غير مئة وخمسين سطرا من الشعر ، ومن الآخر مائة فقط •

(١٩) خيريموس Chaeremon شاعر تراجيدى عاش فى منتصف القرن الرابع ق.م • تقريبا • وفى رسالته « الخطابة » ، اتهم أرسطو مسرحيات خيريمور بأنها تحوى استعارات مصطنعة • كأنها تقليد مفضوح لأسلوب اسخيلوس ، الا أنه لم يعدم استعمال استعارات أخرى معبرة • ولقد وصفت مسرحياته ، بأنها أصلح للقراءة منها للعرض المسرحى •

(٢٠) كنتورس Kentauros قبيلة متوحشة ، يزعمون أنها كانت تسكن غابات وجبال أليس وأركاديا ، وتساليا • وتصور - خرافيا - على أن لأفرادها رأس البشر وجسم الحصان •
وأفراد الكنتورس فى نظر اليونانيين القدامى ، يمثلون الحياة الوحشية ، والرغبة الحيوانية ، والهمجية ، والسكر ، والعريضة •

(٢١) ريسودية rhapsodia • الشاعر الريسودى rhapsodos
هو منشد الشعر الملحمى ؛ وكان يتنقل فى اليونان القديمة من قرية الى أخرى • وكانت مهمته الأساسية ، تتمثل فى اختياره مقطوعات شعرية معاصرة من شعر غيره - أو من شعره هو - ثم يؤلف بينها مع اجراء التعديلات التى يراها • ولم تسلم أعمال هوميروس من التعرض لاضافات الريسوديين •

(راجع ما كتب عن هوميروس فى هوامش نفس الفصل) •

(٢٢) يعتقد أرسطو ، أن التمييز بين أنواع الشعر ، ينبغى ألا يتم عن طريق

النظر فى نوعية العروض المستعملة ، ولكن فى طبيعة المحاكاة نفسها من حيث : المادة ، والموضوع ، والطريقة ..

فالمحاكاة - لا مجرد استخدام العروض - هى التى تعطى الناظم الصفة الحقيقية التى تميزه كشاعر . فالشخص الذى ينظم موضوعا علميا فى قصيدة ، لا ينبغى تسميته بالشاعر ، لأنه لا يحاكى ، وانما يقرر حقائق .

(٢٣) النومى nomos - أو الأغنية النومية - ضرب من الشعر القديم المرتبط بالديثرامب (أنظر) . وكان يؤدى أداء فرديا بمصاحبة انغام القيثارة أو الناي ، تمجيدا لبعض الآلهة ، ولأبوللو بصفة خاصة .

✓ (٢٤) الدراما - كغيرها من أعضاء مجموعة الفنون الجميلة - شئ مصنوع ، أى شئ لا يتواجد بذاته فى عالم الطبيعة كما تتواجد الزهور ، والأشجار ، والانهار ، والسحب ... الخ . وانما هى نتاج معمول ، قام بصناعته صانع .

ولقد افترض أرسطو وجود أربعة مسببات - أو علل - تتضافر فى تكوين أى نتاج مصنوع على النحو التالى :

١ - علة مادية : وهى المادة الخام التى يستخدمها الفنان فى تحسين عمله .
وتتمثل عند الشاعر المسرحى فى الكلمات ، والوزن ، والايقاع .
٢ - علة صورية : وهى الهيئة ، أو الشكل الذى يعيش فى ذهن الفنان عن العملية الفنية . وتتمثل مسرحيا ، فى عملية ترتيب الاجزاء والتنسيق بينها ، وفى الفكرة المتغلغلة فى الاثر الفنى .

٣ - علة فاعلة : هى القوة المحركة أو المسببة لوجود العمل الفنى : وتتمثل هنا فى الكاتب المسرحى نفسه ، وكيفية خلقه للنص الدرامى .

٤ - العلة الغائية : وهى النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادته . فكل كاتب مسرحى - مهما كان عمله مجردا ، أو ملموسا - فى حاجة الى ادراك لطبيعة عمله الاساسية ، والتعرف على من يتجه اليه به ، وأى رد فعل يستهدف احداثه .

(٢)

(اختلاف الفن باختلاف الموضوع المحاكى)

(الموضوع فى الدراما)

ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون (١)، وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة اما أفاضل، أو أردياء (لأن اختلاف الأشخاص ، يكاد ينحصر فى هذا التمييز وحده ؛ وأن الناس يختلفون فى شخصياتهم تبعا للفضيلة ، أو الرداءة) فان الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون : اما أناسا أسمى مما نعهدهم ، أو أسوأ ، أو كما هم فى المستوى العام . وهكذا الحال بالنسبة للتصوير : فالمصور بوليجنوطس (٢) كان يصور الناس أحسن مما هم عليه فى المتوسط العام ، وكان باوزون (٣) يصورهم أسوأ مما هم عليه ، بينما كان ديونيسيوس (٤) يصورهم كما هم عليه فى المستوى العام .

من هذا يتضح ، أن لكل نوع من أنواع المحاكيات - أى الفنون - التى سبق ذكرها ، نفس هذه الفروق وأن تلك المحاكيات تختلف فيما بينها - بنفس الطريقة - باختلاف الموضوعات .

ومثل هذه الفروق ، قد يوجد حتى فى الرقص ، وموسيقى الصفر فى الناي ، واللعب على القيثارة ؛ كما توجد فى اللغة - أى فى الكلام - سواء كانت نثرا ، أو شعرا غير مصحوب بالموسيقى . فهو ميروس - على سبيل المثال - يصور أشخاصه أسمى مما هم عليه فى المستوى العام ، بينما يصورهم كليوفون (٥) كما هم فى هذا المستوى ؛ أما

هيجمون (٦) الثاسي - الذي كان أول من ألف المسائخ
« الباروديات » (٧) - ونيقوخاريس (٨) الذي كتب «
« الديلياد » (٩) ، فان كليهما يصور أشخاصه أسوأ مما هم
عليه في المستوى العادي . كما قد يقع نفس الشيء ، في
المنظومات الديثراتبية والنومية (١٠) ، فيمكن محاكاة (.
(١١) أو على نحو ما فعل كل من
تيموثيوس (١٢) ، وفيلوكسينوس (١٣) في « الكيكلوبس » (١٤)
وبهذا الفرق - أيضا - تختلف التراجيديا عن الكوميديا .
فالكوميديا (١٥) تصور أناسا أسوأ مما نعهدهم عليه ، بينما
تصور التراجيديا أناسا أحسن مما نعهدهم عليه في
الواقع (١٦) .

هوامش الفصل الثانى

(١) يتناول موضوع المحاكاة فى الدراما « الانسان » وهو فى حالة فعل • وكما أن للفعل طبيعته ، فان للقائم به ، خصائصه الجسمية ، والانفعالية •

و « الانسان وهو فى حالة فعل » كموضوع للمحاكاة الدرامية - اما أن يكون فى صفاته ومميزاته أعلى مما عليه المعدل العام من أفراد الجنس البشرى ، فيكون فى منطقة المثال ، ويصبح موضوعا للتراجيديا ؛ واما يكون فى صفاته ومميزاته على نفس مستوى المعدل العام ، فيكون المنطقة الواقعية ، واما يكون دون المستوى العام ويصبح موضوعا للكوميديا •

(٢) كان بوليغنوطس Polygnotus مصورا عظيما من ثاسوس Thasos ؛ ثم أصبح مواطنا أثينيا • ولقد أنجز أشهر أعماله التصويرية بين سنتى ٤٧٥ - ٤٤٧ ق.م • وكان يميل فى اتجاهه نحو تصوير الرجال العظماء الذين هم فوق مستوى المعدل العام ، اما وهم يسممون على فعل أمر ما ، واما وهم فى وضع انعكست عليهم ردود فعل الأحداث الجسام •

(٣) باوزون Pauson مصور يونانى كان معروفا فى القرن الرابع ق.م • وقد ذكر بليني Pliny أنه أول من رسم على أفاريز السقوف • كما كان يميل الى عمل رسومات صغيرة للصبيان والزهور •

(٤) كان ديونيسوس Dionysius مصورا شهيرا ، وكان معاصرا للفنان بوليغنوطس (انظر) •

(٥) كليوفون Cleophon شاعرا أثينى ، نظم بعض التراجيديات ، ولكن لم يبق منها غير عناوين •

(٦) هيجمون Hegemon من ثاسوس Thasos • قيل بأنه كان من شعراء الكوميديا القديمة • وقد نجح فى تطوير المسائخ (الباروديات) ، حتى أمكنه أن يجعل منها جنسا مستقلا له مبارياته الخاصة •

(٧) البارودية اليونانية (Parodia - بمعنى « نشيد مضاد ») عبارة عن عمل أدبى ، يحاول به مؤلفه أن يقلد عملا أدبيا آخر ، ولكن فى صيغة مضادة بقصد التهكم وإثارة الضحك ، عن طريق استخدام وسائل مختلفة ، منها المغالاة فى التصوير الى درجة السخرية • ولقد يتناول التقليد المتهكم عملا كوميديا أو تراجيديا ، أو أى جزء منهما ، مثل : منظر تعرف ، أو خطبة رسول ، أو مشهدا سياسيا ، أو أسلوبا لغويا خاصا الخ •

(٨) نيقوخاريس Nichochares شاعر أثيني ، كان والده شاعرا كوميديا . ويعتبر نيقوخاريس أحد كتاب الكوميديا في القرن الرابع ق.م . وقيل بأنه كتب باروديات تتهم من الأساطير .

(٩) معنى كلمة الديلياد deiliad الحرفي هو ، « ملحمة الجبناء » . ومن الواضح أنها كانت معارضة متهمه من « الالياذة » التي تعتبر « ملحمة الأبطال » .

(١٠) انظر معنى كلمتي « الديثرامبية - و - النومية » في شروح الفصل الأول .

(١١) النص متآكل في هذا الموضع ، وعلى هذا ضاع سطر على الأقل . ولقد حاول بعض علماء اليونانيات المحدثين الحدس بمضمونه . ومن المظنون أن كلا من ثيموثيوس ، وفيلوكسينوس تناول موضوع الكيكلوبس . أولهما عالجه في شكل نومي ، ومن ثم صورت شخصياته خيرا مما هي عليه في الحياة ، بينما تناوله الآخر في صيغة ديثرامبية ، ومن ثم جاءت شخصياته أسوأ مما هي عليه في الواقع .

(١٢) تيموثيوس Timotheus (٤٥٠ - ٣٦٠ ق . م . ؟) شاعر ديثرامبي من ميلتوس Miletus . بعد أن قدم محاولات فاشلة في أثينا ، نجح - أخيرا - في تقديم « الفرس » ، وهي نومية غنائية كتب يوربيديس مدخلها .

(١٣) فيلوكسينوس Philoxenus (٤٣٦ / ٥ - ٣٨٠ / ٣٧٩ ق . م .) شاعر ديثرمبي . أشهر أعماله « الكيكلوبس » .

(١٤) كانت كلمة كيكلوبس Kyklops - وتعني حرفيا « صاحب العين المستديرة » . وللشاعر المسرحي يوربيديس مسرحية ساتيرية بنفس الاسم ، وتعتبر الواحدة . وللشاعر المسرحي يوربيديس مسرحية ساتيرية بنفس الاسم ، وتعتبر النموذج الوحيد المتبقى من هذا النوع التمثيلي القديم .

(١٥) راجع شروح الفصل الخامس .

(١٦) الحقيقة أن موضوعات المحاكاة الدرامية في كل حالاتها - كما سبق أن أشرنا - أما أناس فوق المستوى العام ، وأما وهم عليه في هذا المستوى ، وأما وهم دون المستوى . معنى هذا ، أن ما يحاكي أما يكون أجل وأنبيل ، وأما أخط وأدنى ، وأما شيئا يقف في المنتصف بين النبالة والدونية .

وعلى هذا ، إذا كانت التراجيديا تحاكي ما هو نبيل وجليل ، فإن الكوميديا تحاكي ما هو رديء ومتضع ، أو - كما ينص على ذلك في الفصل الخامس - ما لا يمكن أن يسبب للنفس ألما بسبب اتضاعه وقبحه .

ويزعم أرسطو أن كل فن يولد متعة خاصة به ، تمثل غايته أو وظيفته . أما ما يحدد طبيعة هذه المتعة فهو المعنى الانفعالي ، أو التأثير الذى يسببه العمل الفنى . وهذا المعنى الانفعالي يتعين بالمعنى الاخلاقى للموضوع المحاكى ، والذى قد يكون النبالة أو الرداءة ، وهما - بهذا - محركان للانفعالات .

ولكن اذا كانت متعة الفن - كما يقول تلفورد - تنشأ من القيم الأخلاقية لما يحاكى، فيكون الانسان بهذا ، هو ما يحاكيه الفن أولا ، لأنه لا يوجد شيء له معنى مؤثر الا بعلاقته بالانسان .

كما أن شكل أى عمل فنى يكتسب خصوصيته طبقا لمعناه ودلالته . فالمسألة - فى بساطة - ليست فعلا ما فى ذاته ، أو شخصية ما فى ذاتها ، أو فكرة ما فى ذاتها هى التى تمنح العمل الفنى شكله ، ولكنه نوع معين من الفعل ، أو نوع معين من الشخصية ، أو نوع معين من الفكرة ، والطريقة المثلى للتمييز بين هذه الأنواع تقوم أساسا على المعنى المؤثر .

(٣)

(طريقة المحاكاة الشعرية)

لا يزال هناك فرق ثالث يميز بين تلك الفنون وهو «الطريقة»،
التي يمكن أن يحاكي بها أى موضوع من الموضوعات .
فباستعمال نفس المادة ، ومعالجة نفس الموضوعات ، يمكن
أن يحقق الشاعر محاكياته :

(١) أما بأن يستخدم السرد فى جزء ، وفى جزء آخر
يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته ، ثم يروى القول على
لسانها كما كان يفعل هوميروس (١) ،

(٢) وأما يتكلم بلسانه هو ، دون أحداث مثل هذا
التغيير ،

(٣) وأما يعرض الشخصيات ، وهى تؤدى كل أفعالها
أداء دراميا .

هذه - اذن - الفروق الثلاثة (٢) التى تميز المحاكيات
الفنية ، كما ذكرنا فى البداية ، وهى :

(١) المادة ،

(٢) والموضوع المحاكى ،

(٣) ثم طريقة المحاكاة (٣) .

(ما هية الدراما)

وعلى هذا ، فان سوفوكليس (٤) - من جهة - يحاكي -
مثل هوميروس - أشخاصا أفاضل ، ومن جهة أخرى يحاكي

مثل أريستوفانيس ؛ فكلاهما يحاكي أشخاصا يقومون بأداء أفعال • ولهذا ، يطلق البعض لفظة « دراما » على مثل تلك المنظومات « المسرحيات » التي تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعالا •

(موطن التراجيديا والكوميديا)

ولهذا السبب أيضا ، يزعم الدوريون (٥) أنهم هم الذين ابتدعوا التراجيديا والكوميديا • فقد ادعى الميجاريون (٦) ابتداء الكوميديا : ليس فقط هؤلاء الميجاريون المقيمون في الأرض اليونانية الأم - من الذين يزعمون أن الكوميديا نشأت في الفترة التي كانوا يحكمون فيها حكما (٧) ديمقراطيا - ولكن كذلك الميجاريون المقيمون في صقلية ؛ وذلك بحجة أن الشاعر اببخارموس (٨) - الذي سبق ظهوره بزمان طويل كلا من خيونيديس (٩) وماجنس (١٠) - ينتمي الى صقلية •

أما التراجيديا ، فقد ادعى ابتداعها أيضا بعض الدوريين في البيلوبينيز (١١) • وتستند حجتهم في ذلك على مصدر كلمتي « كوميديا » و « دراما » • فهم يطلقون كلمتهم الدورية « كومي » Komai على القرى الصغيرة التي بضواحي المدن ، بينما يطلق عليها الأثينيون كلمة «ديموى demoi » • ومن هنا يزعمون أن الاسم الذي يطلق على الكوميديين ، لم يشتق من كلمة « كومازين - Komazein » أي « يمرح في صخب » ، ولكنه اشتق من لفظة « كومي - Komai » أي القرى الصغيرة الضاحوية ، التي كانوا يتنقلون بينها ، لأن أهل المدن كانوا يحتقرونهم ويطاردونهم • بالاضافة الى هذا البرهان ، فان الدوريين يقررون بأن كلمة « يفعل » في اللغة الدورية هي « دران - dran » (١٢) ، بينما كلمة « يفعل » عند أهل أثينا هي « براتين - pratein » •

وحسبنا (١٣) هذا في تعداد وتبيان طبيعة فروق المحاكاة من تلك الفنون (١٥) •

هوامش الفصل الثالث

(١) فى « الالياذة » - كما فى « الأوديسة » - كلام مباشر يؤديه الشخص ذاته .
ففى النشيد التاسع من « الأوديسة » - مثلا - يسترسل أوديسيوس فى الكلام ، كأنه
شخصية درامية تتحدث . وقد قيل بأن ثلاثة أخماس شعر « الالياذة » كلام مباشر
على لسان الشخصيات ذاتها .

(٢) يرى أرسطو أن « الطريقة » هى التى تفرق بين أنواع الشعر : الملحمى ،
والغنائى ، والدرامى ؛ أى بين السرد والدراما . وتجىء هذه الطريقة (أو الأسلوب) :

(أ) اما فى صيغة محاكاة غير مباشرة كما فى الرواية الخالصة .

(ب) واما فى صورة محاكاة ، جزء منها كلام مباشر ، وجزء آخر غير مباشر ، كما
هو الحال فى الملاحم التى تحوى مقاطع روائية ، وأخرى تنطق بها الشخصيات .

(ح) واما فى هيئة محاكاة مباشرة كلها ، كما فى الدراما ، حيث تقوم الشخصيات
بتمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا .

ومما يلاحظ هنا أن أرسطو يطبق عنصر « الطريقة » - هذه المرة - على الفنون
الأدبية وحدها . بعد أن كان ألح فى البداية الى الموسيقى والتصوير .

(٣) يمكن أن نستنتج من ذلك أن مؤسسات المسرحية التراجيدية تتمثل فى :
القول كمادة (أو وسيلة) ، والفعل كموضوع ، والصيغة الدرامية كطريقة (أو أسلوب) .

(٤) يعد سوفوكليس Sophocles بن سوفيلوس من أعظم شعراء
التراجيديا الاغريقية فى القرن الخامس قبل الميلاد . واذا كانت التراجيديا قد خلقت
بفضل عبقرية اسخيلوس ، فانها وصلت الى قمة نضجها بفضل لودعية سوفوكليس ،
الذى جود بناء حيكتها ، وأحسن تصوير شخصياتها ، وأكسب لغتها الروح الدرامية ،
الى جانب الوضوح ، والقوة ، والطلاوة .

ولقد ولد شاعرنا فى يوم ما بين سنتى ٤٩٧ و ٤٩٤ قبل الميلاد ، فى قرية
كولونوس هيبوس التى كانت تقع بالقرب من مدينة أثينا . وكان والده يملك مصنعا
للالسحة ، وبعض المنتوجات المعدنية الأخرى ، ومن ثم كان يعد من الأثرياء ، فى زمن
ازدهم بالمعارك الحربية . والى جانب جمال الشكل ، ونبل الخلق ، وسلامة الصحة
البدنية والنفسية والعقلية ، تمتع سوفوكليس بلذائذ الثروة والجاه ، خلال عمر مديد .
ولقد بدأ - منذ نعومة أظافره - يتثقف كما يتثقف أبناء الأسر الموسرة ؛ فتعلم الموسيقى

والرياضيات ، وقرض الشعر ، حتى لقد قاد وهو صبي فرقة المنشدين أثناء الاحتفال بيوم النصر فى موقعة سلاميس .

وفى فترة شبابه ورجولته ، أسهم بجهوده فى الشئون العسكرية والسياسية والدينية فى أثينا . فقد انتخب قائدا عسكريا مرتين على الأقل عام ٤٤٠ ق.م . وانتخب عام ٤١٣ ق.م . عضوا فى اللجنة التى شكلت لتدير شئون الدولة ، بعد فشل حملة صقلية . كما عمل كاهنا لبعض المقدسات القديمة ، وجعل من منزله مكانا لعبادة اله الشفاء اسكليبيوس ، حتى تم تشييد معبد له .

والى جانب تفوقه فى تلك المجالات المختلفة ، كان سوفوكليس يتميز بعبقريته درامية فذة مكنته من الاشتراك فى المسابقات المسرحية طوال ما يزيد على ستين عاما ، أنتج خلالها العديد من المسرحيات التراجيدية والساتيرية ، حتى ليقال بأنه كتب عددا يتراوح بين ١٢٠ و ١٣٠ مسرحية . ولقد فاز فى تلك المسابقات بالمرتبة الأولى أكثر من عشرين مرة ، ولم يتخل قط عن المركز الثانى ؛ وتشير المصادر القديمة ، الى أنه فاز بالجائزة الأولى فى المسابقة الدرامية التى عقدت عام ٤٦٨ ق.م . وكان الشاعر العظيم اسخيلوس أحد المتنافسين . ولقد ذكر بلوتارك أن تلك المسابقة كانت الأولى بالنسبة له كشاعر تراجيدى ، ولكن لا يزال ذلك محل تخمين .

وللاسف الشديد ، لم يبق من هذا التراث السوفوكلى الضخم غير سبع مسرحيات كاملة ، وجزء من مسرحية ساتيرية ، وشذرات متفرقة ، مع مئة وعشرة عنوانا لمسرحيات مفقودة .

ولقد مات سوفوكليس عام ٤٠٦ ق.م . فحزن عليه مواطنوه حزنا شديدا ، وأقاموا له - كالأبطال الكبار - المهرجانات ، وأحفال الذكرى السنوية . أما مسرحياته الباقية فهى :

- ١ - أجاكس ٤٤٧ ق.م . (؟)
 - ٢ - أنتيجونا ٤٤١ ق.م . (؟)
 - ٣ - أوديب ملكا ٢٩ / ٤٣٠ ق.م . (؟)
 - ٤ - اليكترا ٤١٨ - ٤١٤ ق.م . (؟)
 - ٥ - نساء تراخيس ٤١٣ ق.م . (؟)
 - ٦ - فيلوكتيتس ٤٠٩ ق.م .
 - ٧ - أوديب فى كولونوس (كتبت قبل وفاته ، ولم تنتج الا سنة ٤٠١ ق.م .)
- أهم تجديدهاته :

- لعل أهم تجديدهات سوفوكليس فى الشكل التراجيدى تتمثل فى جعله كل مسرحية فى الثلاثية التراجيدية تعالج موضوعا مختلفا عن الموضوعين الآخرين ، وذلك بعد أن كانت الثلاثية تعالج موضوعا واحدا .

- جعل عدد أفراد الجوقة خمسة عشر منشدا ، بعد أن كان اثنى عشر .

- أدخل الممثل الثالث - كما أشار أرسطو فى الفصل الرابع هنا - وبذلك جعل

الثلثية التراجيدية تعالج موضوعا مختلفا عن الموضوعين الآخرين ، وذلك بعد أن كانت الثلاثية تعالج موضوعا واحدا .

ولقد استعمل اسخيلوس هذا التجديد فى مسرحياته ، بعد أن مارسه سوفوكليس .
 - لقد ذكر ارسطو - فى الفصل الرابع من هذا الكتاب - بأنه ابتكر المناظر
 المرسومة . ولا ندري - بالضبط - على أى صورة كانت .
 أفكاره :

- أفكاره الدينية رشيدة ، وتقليدية . وعندما تصطدم شخصياته البشرية
 بشخصياته الالهية ، فانه ينتصر للقوى العليا .

- صور سوفوكليس الانسان فى عظمته ، ومهما كان به من نقائص تؤدي الى
 سقوطه . ويعتقد بأن العجرفة ، والتكبر ، والخطيئة مسالك تقود صاحبها الى الدمار ،
 أما الاعتدال ، وتوفير الالهة ، فهي متطلبات لازمة .

- ان عذاب الانسان شئ محتوم ، لأنه غير كامل ، ولا يرقى الى درجة الالهية .
 وحتى الأبرياء يتعذبون بلا ذنب أو جريرة ، ولكن على الانسان أن يقاوم عذابه فى
 قوة وعظمة . ومهما يكن من أمر ، فان الحكمة تتولد من المعاناة ، وتذكر الانسان
 بمحدوديته ، وتواضعه .

حرفيته :

- حيكاته الدرامية جيدة البناء ، وأكثر تعقيدا من حيكات اسخيلوس ، ويعتبر
 أستاذ المقارعة الدرامية .

- يعد هوميروس التراجيديا ، من حيث تصويره للشخصيات ، فهي عنده متنوعة ،
 ومعقدة التركيب ، ومتقنة التصوير ، ومثالية - بمعنى « كما يجب أن تكون » . إلا أنه
 قد يضطر الى تجسيد بعضها - من حيث السلوك - كشخصية كاملة أو شريرة . كما
 يميل الى استخدام الشخصية الستارية ، أى شخصية تناقض شخصية أخرى من
 حيث الطبيعة النفسية . فأنجبونا - مثلا قوية الشخصية ، بينما أختها اسمين ضعيفة ،
 مسالمة ، وبهذا التناقض تتأكد سمات كل منهما .

كما تعاني معظم شخصياته من تحولات مفاجئة تطرأ على مجرى حياتها .
 - أما لغته ، فتمتاز بالسلاسة ، والعذوبة ، والجاذبية ، الى جانب الرصانة ،
 وقوة التعبير الدرامية .

(٥) يعتبر أريستوفانيس - حتى الآن - أبرز كتاب الكوميديا اليونانية القديمة .
 ولقد ولد فى احدى ضواحي أثينا فى يوم من أيام سنتى ٤٤٦ - ٤٤٥ ق.م . وقيل
 بأنه كان مصريا ، ووفد الى اليونان من احدى مدن شمال الدلتا .
 وبعد أن كتب أريستوفانيس حوالى أربعين مسرحية ملهاوية مات سنة ٣٨٥
 ق.م . (؟) . غير أنه لم يبق منها الا احدى عشرة مسرحية ، أحسن اختيارها كنماذج
 تمثل مراحل تطوره كشاعر كوميدى . وهذه المسرحيات هي :

١ - أهل أخارنيا ٤٢٥ ق.م .

٢ - الفرسان ٤٢٤ ق.م .

٣ - السحب ٤٢٣ ق.م .

- ٤ - الترنابير ٤٢٢ ق م.
 - ٥ - السلام ٤٢١ ق م.
 - ٦ - الطيور ٤١٤ ق م.
 - ٧ - ليسستراتا ٤١١ ق م.
 - ٨ - الاحتفلات بعيد التسوفوريا ٤٢١ ق م.
 - ٩ - الضفادع ٤٠٥ ق م.
 - ١٠ - برلمان الستات ٣٩١ ق م.
 - ١١ - بلوتوس ٢٨٨ ق م.
- بعض خصائص مسرحه :

- هجاؤه لاذع ، مع أنه يتصف بالجدية . ويتم هذا الهجاء عن طريق المبالغة في التصوير الكاريكاتيرى .

خياله منطلق ، ونكاته قبيحة ، وهزله بدائى قاس ويجمع بين الجدية ، والبذاءة والشعر الجميل ، وعناصر الكوميديا المنمحة ، والغرض السامى .

- حركاته المسرحية مفككة ، وشخصياته عامة ، توحى بالواقعية ، الا أنها خاضعة لمنطق الحدث والفكاهة .

- كان محافظا تقليديا ، ولهذا وقف ضد الأفكار والحركات الجديدة فى عصره .

كما كان ناقدا لنقاط الضعف فى الديمقراطية الاثينية ، وللنظريات الاقتصادية والاجتماعية الحرة .

(٦) الدوربون نسبة الى Doris . وكانوا يشكلون أحد الأجناس الأربعة الرئيسية التى تكون منها الشعب اليونانى . ولقد كان سكان ميجارا وغالبية سكان البيلوبينيز وصقلية من الدوربين .

(٧) نسبة الى ميجارا Megaris عاصمة إحدى مقاطعات اليونان القديمة .

(٨) أى حوالى سنة ٦٠٠ ق م.

(٩) ابيخارموس Epicarmus شاعر كوميدى من صقلية ؛ عاش فى القرن الخامس ق م . ولقد ألف ما بين خمس وثلاثين ، واثنين وخمسين مسرحية كوميدية ، لم يبق منها غير خمسة وثلاثين عنوانا .

والقصود من عبارة أرسطو هنا ، أن ابيخارموس كان معاصرا لكل من خيونيدس وماجنس الا أنه كان أكبر منهما سنا ، وأقدم منهما حرفة مسرحية .

(١٠) يعتبر خيونيدس Chionides - فى نظر سويداس - رائد

الكوميديا القديمة ، • ومن المحتمل أنه نال جائزة فى أول مسابقة رسمية عقدت لشعراء الكوميديا عام ٤٨٦ ق.م.

(١١) ولد ماجنس Magnes فى أثينا ، حوالى سنة ٥٠٠ ق.م. ويعتبر من أقدم شعراء الكوميديا القديمة وقد قيل بأنه كسب جائزة الكوميديا احدى عشرة مرة ، وكانت احداها سنة ٤٧٢ ق.م.

(١٢) أرض البيلوبينيز Pelopannesus ، وهى شبه الجزيرة التى تقع جنوب اليونان .

(١٣) dran : ومنها جاءت كلمة « دراما » drama ، ومعناها الحرفى ، « يفعل - أو عمل يؤدى » .

(١٤) من الملاحظ أن أرسطو قد عرض لموطن فنى الكوميديا والتراجيديا ، كما زعمه الدوريون فى ضوء الاشتقاق اللغوى ؛ ولكنه لم يدل برأيه الخاص فى تلك القضية التى شغلت خيال الكثيرين من الدارسين المحدثين .

(١٥) من الملاحظ أن مدخل أرسطو لتعريف التراجيديا ، يقوم على مرحلتين • أولاهما ، تحديد عوامل التصور الذى يسبق ظهور العملية الفنية ، وقد أفرد لذلك الفصول الثلاثة الأولى • أما المرحلة الثانية ، فهى المسألة التاريخية ، وما يكتنفها من تفرعات ، ومن ثم خصها بمعلوماته فى الفصلين الرابع والخامس .

والعامل الأول من العوامل الثلاثة - السابقة على وجود العملية الفنية - هى المادة التى يعمل فيها الفنان • لذا ، ميز أرسطو - فى الفصل الأول - مواد المحاكاة وأنواعها المختلفة ، حتى يصل من ذلك الى ما هو ملائم للتراجيديا • وفى الفصل الثانى عالج موضوعات المحاكاة المختلفة ، وهى تمثل العامل المسبق الثانى ، أى الشكل الذى يحاكيه الفنان فى تنظيمه لمادته • أما الفصل الثالث فيتعرض للعامل الثالث ، وهو الفنان نفسه ، كما هو مرتبط باجراءات الخلق • فطريقة المحاكاة - أو أسلوبها - هى النهج الذى يصوغ فيه الفنان - كصانع - مواده طبقا للشكل الذى اختاره •

(٤)

(منشأ الشعر والتراجيديا)

(أصل الشعر)

ويبدو أن الشعر - بوجه عام - قد نشأ عن سببين ، كليهما أصيل في الطبيعة الانسانية :

(١) فالمحاكاة فطرية ، ويرثها الانسان منذ طفولته ويفترق الانسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة ؛ وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى .

(٢) كما أن الانسان - على العموم - يشعر بمتعة ازاء أعمال المحاكاة . والشاهد على ذلك هو التجربة : فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء ، الا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها ، وهي محكية في عمل فنى محاكاة دقيقة التشابه ، وذلك مثل أشكال أحط أنواع الحيوانات ، وجثث الموتى . بل ان ذلك يتضح في حقيقة أخرى ، وهي أن التعلم يعطى أعظم المتع ؛ لا للفلاسفة وحدهم ، ولكن لسائر البشر مهما قل نصيبهم منه . وسبب استمتاع الانسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها ، فحين يتأملها يكتسب معلومة ، أو يستنبط ما تدل عليه ، ولربما قال : « هذه الصورة لفلان » . وحتى لو حدث أنه لم ير - من قبل - أصل هذا الشيء المحكى ، فان الاستمتاع في تلك الحالة لن يعزى الى الصورة كمحاكاة ، وانما يعزى الى جودة التنفيذ ، أو التلوين ، أو الى سبب آخر مشابه (١) .

ولما كانت المحاكاة فطرية في طبيعتنا - شأنها في ذلك شأن الاحساس بالايقاع والوزن « علما بأن الأعاريض هي من أجزاء الوزن » - فان من كانوا مجبولين عليها ، أخذوا - منذ البداية - يطورون محاولاتهم البسيطة تدريجيا ، حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم (٢) .

ولقد اتجه الشعر اتجاهين وفقا لطباع كل شاعر من الشعراء : فذوو الطباع الجدية الرزينة ، حاكوا الأفعال النبيلة ، وأعمال الأشخاص الأفاضل ؛ بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية ، أفعال الأرياء ؛ فأنشأوا الأهاجى فى البداية ، فى حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم للآلهة ، والمدائح لمشهورى الرجال . والواقع أننا لا نعرف أية قصيدة من ذلك يمكن أن تنسب الى أى شاعر ظهر قبل هوميروس ؛ مع أنه يظن أن كثيرا من الشعراء قد صاغوا مثل هذه القصائد . ومع هذا ، فلدينا أمثلة من هوميروس فصاعدا . ويمكننا أن نتمثل بقصائده « المارجيتس » (٣) ، وما شاكلها من قصائد ظهر فيها العروض الملائم ، والذي لا يزال يسمى بالايامبى - أو الوزن الهجائى - الذى يستخدمه الناس للتناز ، ولهجو بعضهم بعضا . وهكذا ، كان الشعراء القدامى ، يتمايزون اما بالشعر البطولى ، واما بالشعر الايامبى الهجائى /

(نشأة التراجيديا)

كان هوميروس (٤) يحتل المركز الأعلى ، لأنه كان شاعر الشعراء ، لا بسبب أسلوبه الجدى ، وتفردته بالتميز الأدبى فحسب ، وإنما أيضا بسبب الطابع الدرامى (٥) فى محاكياته . بل كان كذلك أول من أوجز لنا الخصائص الأساسية للكوميديا عن طريقة معالجة المادة المضحكة علاجاً درامياً ، بدلا من كتابة الهجاء الشخصى . وعلى هذا ، فإن علاقة منظومته « المارجيتس » بالكوميديا ، كعلاقة « الياذة » (٦) و « الأوديسة » (٧) بالتراجيديا . ولكن عندما ظهرت التراجيديا والكوميديا فى الساحة . فإن كلا الفريقين من الشعراء التزم بطبعه الخاص ، أى أن بعض شعراء الهجاء أصبحوا شعراء للكوميديا ، بينما أصبح بعض شعراء الملاحم معلمين (٨) للتراجيديا . لأن تلك الصيغ الدرامية الأخيرة - أو المستجدة - كانت تعتبر أجل منزلة من الأشكال القديمة التى سبقتها .

أما البحث فيما إذا كانت التراجيديا قد استكملت الآن -
أو لم تستكمل - كل عناصر هيئتها الصحيحة ، أو البحث فيما
إذا كان يحكم عليها بذاتها ، أو بعلاقتها بوضعها فوق خشبة
المسرح أمام المتفرجين ، فذلك مبحث آخر .

ولقد نشأت التراجيديا فى الأصل - شأنها فى ذلك شأن
الكوميديا - نشأة ارتجالية . فالتراجيديا نشأت على أيدى
قادة الديثرامب (٩) ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى
قادة الأناشيد الاحليلية «الغالية» التى لا تزال تنشد الى اليوم
فى مدننا . ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئاً فشيئاً الى أن
نمت وصارت الى ما تبدو عليه الآن . وبعد أن مرت خلال
عدة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعى ، توقفت
واستقرت .

(مراحل تطور التراجيديا)

(١) ولقد كان اسخيلوس (١٠) أول من رفع عدد الممثلين
من واحد (١١) الى اثنين (١٢) ؛ كما قلل من أهمية الجوقة
عن طريق اختزال أناشيدها ؛ وجعل للحوار الأهمية الأولى
فى المسرحية .

(٢) أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين الى ثلاثة ؛
وأدخل المناظر المرسومة .

(٣) ثم جاء الوقت الذى طالت فيه التراجيديا . فقد بطل
استعمال الحكاية القصيرة ، وأصبحت الحكاية المعالجة
أكثر طولاً .

(٤) كما أن اللغة الهازلة التى كانت من خصائص الشكل
الساتيرى (١٣) المبكر ، حل محلها أسلوب التراجيديا الفخم .
(٥) هذا ، وقد تغير العروض الرباعى « الطروخاسى » .
الى الثلاثى « الايامبى » ، لأن الرباعى كان يسـتـعمل فى
البداية عندما كان الشعر من النوع الساتيرى الذى له علاقة

وطيدة بالرقص • ولما أدخل الحوار الدرامى ، اهدت الطبيعة نفسها الى العروض المناسب • لذا فان العروض الايامبى - دون سائر الأعارىض - أليق بلغة التخاطب العادية • ودليل ذلك أن فى محادثاتنا اليومية كلاما كثيرا موزونا على العروض الايامبى ، بينما لا نجد ذلك فى العروض السداسى الانادرا ، كما نجده فقط عندما نتجرد من التنغيمات الصوتية التى تصاحب لهجة تخاطبنا اليومية •

(٦) أما فيما يتعلق بالاكثار من عدد الابيسودات (١٤) أو الفصول التمثيلية ، وبالتحسينات التى أدخلت على أجزاء التراجيديا الأخرى ، فينبغى أن نضع فى الاعتبار ما سبق لنا قوله ، لأن مناقشة كل منها فى تفصيل أمر - لاشك - يطول شرحه •

هوامش الفصل الرابع

(١) ان المتعة - التى هى مهمة أية محاكاة - لا تتولد من عملية تنظيم المحاكاة كما يفرضها الشيء المحاكى أى العلة الصورية فحسب ، وانما تتولد أيضا من طريقة المحاكاة التى تمثل العلة الفاعلة ، وكذلك من الوسيلة التى تمثل العلة المادية . (انظر هامش ٢٣ من هوامش الفصل الأول) .

(٢) قرر أرسطو فى بداية هذا الفصل أن نشأة الشعر ترجع الى عاملين فطريين فى الانسان ، ولكن بعد الانتهاء من مراجعة هذين العاملين اللذين ساقهما ، نلاحظ أن هناك أربعة مسببات لا اثنين :

١ - الانسان مخلوق مقلد ،

٢ - يشعر بالمتعة عندما يشاهد محاكيات فنية ،

٣ - يحب المعرفة ،

٤ - يميل بفطرته الى الايقاع والوزن .

(٣) المارجيتس Margites ملحمة كوميدية قديمة ، لم يبق منها غير كلمات قليلة . ويعتقد بعض الثقاة من دارسى الآثار الأدبية اليونانية ، أن أرسطو ينسب المارجيتس - خطأ - الى هوميروس ، بينما هى من نظم شاعر آخر . ولقد ترتب على زعم أرسطو هذا - كما هو ظاهر - أن هوميروس هو الذى أرسى قواعد الكوميديا القديمة ، وهذا استنتاج مغلوط لأنه قائم على فرض غير صحيح .

(٤) هوميروس (انظر هوامش الفصل الأول) .

(٥) المقصود بالطابع الدرامى هنا - كما يمكن أن يستنبط من آراء أرسطو فى بحثه الحالى - هو حبكة الأحداث ، وبناء مشاهد التعرف ، والانكشاف ، والمفاجأة ، والمفارقة ، ومثل هذه العناصر التى تدخل فى تركيب الدراما . أى ترتيب الأحداث من خلال مشابهتها للأفعال ، أكثر من مشابهتها للشخصيات أو المعاناة ، أو المنظورات المسرحية . وعلى هذا فالمعنى يشير هنا الى الشيء المحاكى ، لا الى طريقة المحاكاة .

(٦) تعنى كلمة « الياذة » « قصة اليوس Ilios » ، أى مدينة « طروادة »

التي كانت تقع فى الشمال الغربى من آسيا الصغرى .

و « الالياذة » منظومة ملحمية طويلة تقع فى أربعة وعشرين نشيدا ، تتألف من خمسة عشر ألفا وخمسمائة وسبعة وثلاثين بيتا من الشعر . وتعالج الملحمة أحداثا وقعت فى سبعة وأربعين يوما فى السنة العاشرة من الحرب التى جرت بين اليونانيين والطرواديين .

وحصار مدينة طروادة حدث تاريخى . وقد جرى العرف اليونانى على تحديد

سقوط المدينة بعام ١١٨٤ ق.م. ومع أن بعض الشخصيات تاريخية فعلا ، إلا أن القصص التي وردت بالآلياذة ليست إلا مجموعة من الأساطير والخرافات التي تلعب فيها الآلهة والأبطال دورا رئيسيا .

ويتلخص موضوع الملحمة في أن أجاممنون أهان البطل أخيل أبان حصار مدينة طروادة . فغضب أخيل لملك الآهانة ، وصمم على عدم المشاركة في الحرب ، مما أدى إلى هزيمة بنى وطنه هزيمة منكرة . وعندما أحرق الخطر باليونانيين ، وافق أخيل على أن يعير صديقه باتروكلوس سلاحه . فنزل الأخير إلى المعركة واستطاع أن يهزم أعداءه . إلا أن البطل الطروادى هيكتور كر عليه وصرعه . فاستبد الغضب بأخيل لموت صديقه ، واندفع إلى المعركة يحارب بكل عنف حتى أنزل بالطرواديين الهزيمة ، وقتل هيكتور انتقاما لصديقه .

(٧) و « الأوديسة » - نسبة إلى الملك أوديسيوس Odysseus - منظومة ملحمة طويلة ، تقع في الأخرى في أربعة وعشرين نشيدا ، تتألف مما يزيد على اثني عشر ألف بيت من الشعر .

وتصف « الأوديسة » الأحداث والمغامرات والاهوال الأسطورية العجيبة التي وقعت للبطل بوديسيوس ، أثناء عودته إلى وطنه أثينا ، بعد انتصاره في حرب طروادة . (انظر هوميروس وعلاقته بملحمته « الآلياذة » و « الأوديسة » في شروح الفصل الأول) .

(٨) كان الشاعر التراجيدي يدعى « معلما » لفنه ، لأنه هو نفسه كان يقوم بتدريب الممثلين على أدوارهم في عروضه ، وكذلك أفراد الجوقة .

(٩) الديثرامب (انظر هومر الفصل الأول) .

(١٠) يعتبر الشاعر التراجيدي اسخيلوس Aeschylus بن ايفوريون خالق المسرحية التراجيدية اليونانية . فتجديداته وابتكاراته الثورية أعطت التبشير الدرامية البدائية - التي ظهرت قبله الروح والهيكل الرئيسي ، وبهذا تحولت الأناشيد الجماعية ذات الممثل الواحد إلى جنس أدبي متنام ، أسهم الشعراء الآخرون في تطويره ، واكسابه أهم خصائصه المعروفة الآن .

ولقد ولد اسخيلوس لأسرة عريقة في نبالتها عام ٤ / ٥٢٥ ق.م. في قرية اليوسيس التي كانت تقع بالقرب من شمال غرب أثينا . وكانت هذه القرية تشتهر - منذ عصور سحيقة - بطقوسها الدينية المتعلقة بعبادة الآلهة ديمتر ربة الخصب والزراعة ، وابنتها الآلهة بيرسفوني . ومن ثم اجتذبت الأسرار المقدسة لملك العبادة الحجاج من شتى البقاع اليونانية .

ولا شك أن لتلك القرية الدينية ، ولاسرتة المحافظة المقسكة بالشعائر العقائدية أثرا عميقا فى تكوين نظرة اسخيلوس الفكرية التى انعكست بوضوح فى أعماله المسرحية التى حفظت لنا .

ولقد عاصر اسخيلوس فى مقتبل عمره ، فترة تدهور حكم السلطات غير القانونية فى أثينا ، ثم ميلاد الديمقراطية ونموها ، خلال حياته الطويلة . وعندما نشبت الحرب بين الفرس واليونان شارك فى معركة الماراثون سنة ٤٩٠ ق.م . ، أما مشاركته فى معارك أخرى مثل سلاميس ، وأرتمسيوم ، وبلاطيا فلا تزال محاطة بالشك .

وكما اختلف المفسرون حول سبب زيارته لصقلية مرتين ، اختلفت الشائعات حول سبب موته فى مدينة جيلا عام ٦ / ٤٥٥ ق.م .

ولقد بدأ اسخيلوس مشاركته فى المسابقات التراجيدية عام ٥٠٠ / ٤٩٩ ق.م . ولكنه لم يفز بالجائزة الأولى الا فى سن الأربعين تقريبا ، أى بعد حوالى خمس عشرة سنة من التأليف والتجريب . ولقد فاز فى تلك المسابقات حوالى ثلاث عشرة مرة ، كان آخرها عام ٤٥٨ ق.م . كما قيل بأن بعض مسرحياته عرضت بعد موته .

ولقد نظم اسخيلوس ما بين سبعين وتسعين مسرحية ، غير أنه لم يصلنا من ذلك كله غير سبع مسرحيات ، من المعتقد أنها اختيرت من بين أعماله ، فى فترة مسيحية مبكرة . هذا بالإضافة الى اكتشاف فقرات من مسرحيات مفقودة ، ومعرفة عناوين تسع وسبعين مسرحية . أما أعماله الباقية فهى :

١ - الضارعات (٤٩٠ ق.م . وقيل ٤٧٠ ق.م . ؟ ؟)

٢ - الفرس (٤٧٢ ق.م .)

٣ - السبعة ضد طيبة (٤٦٧ ق.م .)

٤ - برومثيوس مغلولا (؟ ؟)

ثلاثية الأورستيا (٤٥٨ ق.م .) وتتألف من :

٥ - أجاممنون

٦ - حاملات القرايين

٧ - ربات العذاب (الهات الرحمة) .

أهم تجديدهاته :

أضاف الممثل الثانى الى الممثل الأول الذى ابتكره تسببس ، وهذه الاضافة تجعل من اسخيلوس خالق التراجيديا ، لأن الحوار - بلا شك - يشكل جوهر وجودها كجنس درامى متميز .

- كما أن اضافة الممثل الثانى ، ازادت كمية الحوار ، ومن ثم قل حجم وأهمية الأناشيد الجماعية التى كانت الجوقة تؤديها .

- يعتبر خالق الأسلوب المأسوى ، وأول من ربط الموضوعات التراجيدية بمشكلات

أخلاقية ودينية .

- له تجديدات وابتكارات فى الاخراج المسرحى ومتطلباته من الأزياء ، واللوازم الأخرى .

افكاره :

- شاعر متدين ، يتعرض لمشكلات عميقة تتعلق بالدين والأخلاق والسياسة .
ويحاول جاهدا أن يطور العقيدة والتقاليد الاجتماعية من بدائيتها ، التى تؤثر التأثير والعنف ، الى مرحلة أكثر تحضرا عن طريق التعقل والتوحيد الأخلاقى . ولهذا كان يؤمن بوجوب المصالحة بين القوى المتصارعة من أجل تحقيق تطور الانسان نحو الحضارة .

- ان تركيبة الحياة مأسوية فى الدرجة الأولى ، والانسان محدود القدرات أمام الالهة ، لذا ينبغى عليه أن يلزم حدود الاعتدال فى كل أموره ، وألا يتطرف فى تكبره وثقته بنفسه ، والا نزل به الدمار . كما ينبغى عليه - مادام محدودا - أن يربط نفسه بسلطة أعلى وأحكم ، يمكن أن تتمثل فى الدولة والالهة .

حرفته :

- كان يكتب ثلاثيات تراجيدية ، تعالج كل ثلاثية منها موضوعا واحدا . ويعتقد فى توحيد الجوقة والممثلين .

- كانت حركاته المسرحية بسيطة ، وأفعاله راكدة بعض الشيء ، وتميل الى الملحمية .
- تتصف شخصياته بالعظمة ، وترجع معاناتها الى قوى أبعد من سيطرتها ، كما ترجع الى نواقصها كبشر محدودين .

- قد يكتنف أسلوبه الشعري بعض الغموض والشقشقة اللفظية ، الا أنه ينطبع بالمناخ المأسوى الذى لا يجاريه فيه أحد ، كما يتميز بالفخامة ، والجزالة ، والقوة .

(١) من المصطلح عليه تاريخيا أن الشاعر تسبس Thespis هو أبو التراجيديات اليونانية . فقد أدخل الممثل الأول الى الجوقة ، بعد أن كانت هى التى تقوم وحدها بأداء الأناشيد الديثرامبية . ولقد نتج عن هذا الابتكار الثورى وجود لاعب يحاور الجوقة وقائدها ، ويمثل أهم الشخصيات المذكورة فى المقطوعة الديثرامبية على التوالى . ومن ثم ولدت الدراما لأن جوهرها هو التشخيص والحوار . وقيل بأن تسبس ولد فى بداية القرن السادس ق.م . فى قرية أكاريا التى اشتهرت بأنها مركز عبادة الاله ديونيسوس ، واشترك فى أول مسابقة للتراجيديات أقيمت فى أثينا عام ٥٣٥ ق.م . ولم يحفظ أى شيء من أشعاره .

(١٢) يجب أن نفرق هنا بين عدد الممثلين ، وعدد الشخصيات التى يمكن أن يلعبها هؤلاء الممثلون . فكان كل واحد من الممثلين الاثنين ، يقوم بتشخيص أكثر من

شخصية فى المسرحية المقدمة ، عن طريق الاستعانة بالأقنعة والملابس المختلفة التى تحاكي تلك الشخصيات . وقد ترتب على حصر عدد الممثلين فى اثنين فقط ، عدم وجود أكثر من شخصيتين متكلمتين على خشبة المسرح ، فى وقت واحد . هذا مع التغاضى عن عدد الشخصيات الصامتة التى كانت تشترك فى المواقف بحضورها كالجنود ، والخدم ، والأتباع .

ولكن بعد أن أضاف سوفوكليس الممثل الثالث ، ازدادت كمية الحوار ، وأصبح من الممكن وجود ثلاث شخصيات متحاورة فى آن واحد . هذا وقد ظلت التراجيديات اليونانية بقية حياتها تؤدى بثلاثة ممثلين فقط ، مهما تعددت شخصيات كل تراجيديا .

(١٣) كان الشاعر التراجيذى المتسابق يقدم ثلاثية تراجيدية متبوعة بمسرحية قصيرة رابعة ساتيرية Satyrus . وكانت هذه المسرحية من النوع التراجيكوميدي ، وجوقتها من الساتير أتباع الاله ديونيسوس . وكانوا يعتبرون فى الأساطير القديمة آلهة الغابات والمراعى المغرمة بالشهوة ، والعريضة ، والمرح الصاخب . وكانوا يصورون فى صورة بشرية ، ولكن كانت لهم أرجل وأقدام الماعز مع وجود قرون قصيرة فى رؤوسهم ، وشعر يغطى كل أجسامهم . والمسرحية الساتيرية الوحيدة التى حفظت لنا هى « الكيكلوبس » للشاعر التراجيذى يوربيديس .

(١٤) أنظر شروح « الأجزاء الكمية » بالفصل الثانى عشر للتعرف على معنى الاليسود .

(٥)

(فى الكوميديا ، والتراجيڊيا ، والملحمة)

(الكوميديا - تعريفًا وتاريخًا)

والكوميديا - كما ذكرنا من قبل (١) - محاكاة لأشخاص أردياء ، أى أقل منزلة من المستوى العام . ولا تعنى «الرداءة» هنا كل نوع من السوء والردالة ، وإنما تعنى نوعًا خاصًا فقط ، هو الشيء المثير للضحك ، والذي يعد نوعًا من أنواع القبح . ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ ، أو الناقص ، الذى لا يسبب للآخرين ألماً أو أذى . ولناخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالاً يوضح ذلك . ففيه قبح وتشويه ، ولكنه لا يسبب ألماً عندما نراه (٢) .

وبينما نعرف التغيرات المتتالية التى طرأت على مراحل تطور التراجيڊيا ، وكذلك نعرف أسماء من تمت على أيديهم تلك التغيرات ، فإننا لا نعرف ذلك بالنسبة للكوميديا ، لأنها لم تؤخذ فى البداية مأخذاً جدياً . فالأرخون (٣) لم يسمح رسمياً بمنح شاعر كوميدي جوقة من اللاعبين الكوميديين ، إلا فى وقت متأخر (٤) . ولقد كان الممثلون حتى ذلك الحين يعملون كمجرد متطوعين . هذا ولا يذكر الناس الشعراء المسمين بالكوميديين ، إلا بعد أن اكتسبت الكوميديا شكلها النهائى . ومع هذا لا نعرف اسم أول من أمدّها بالأقنعة ، أو استحدث لها المقدمات « البرولوجات » ؛ أو زاد فى عدد ممثليها ، ولا ما شابه ذلك . أما فيما يتعلق بابتكار الحيكات ، فقد قيل بأنه ابتداءً فى صقلية مع أبيخارموس (٥) ، وفورميس (٦) . وكان كريتس (٧) أول شاعر - من بين شعراء أثينا - هجر الشكل الايامبى أو الهجائى المقذع ، الى معالجة الحيكات الأكثر عمومية فى طبيعتها .

(بين الملحمة والتراجيديا)

والمحمة - مثلها كمثل التراجيديا - محاكاة لموضوعات جادة ، فى نوع من الشعر الرصين ؛ ولكنهما تختلفان فى :

(١٠) لاتستخدم الملحمة غير وزن واحد ،

(٢) وتصاغ فى شكل سردي .

(٣) وكذلك تختلفان من ناحية الطول : فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقداره دورة شمسية واحدة ، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل (٨) ، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن . وهذه نقطة اختلاف أخرى بينهما ، مع أن التراجيديا فى البداية - كانت كالمحمة - لا تتقيد بزمن محدد .

(٤) أما عن الأجزاء الأساسية فى بناء كل منهما ، فإن بعضها مشترك « فى كل منهما » ، وبعضها الآخر خاص بالتراجيديا . ومن ثم ، فإن الشخص الذى يستطيع أن يميز التراجيديا الجيدة من الرديئة ، يستطيع ذلك أيضا بالنسبة للمحمة . وذلك لأن كل أجزاء الملحمة يمكن أن توجد فى التراجيديا ، بينما أجزاء التراجيديا لا توجد فى الملحمة (٩) .

هوامش الفصل الخامس

(١) أى الفصل الثانى من كتابنا هذا .

(٢) لاشك أن تعريف أرسطو للكوميديا على هذه الصورة ، ليس فى كمال تعريفه للتراجيديا فى الفصل التالى ، أو فى المواضع الأخرى المتفرقة . ولربما كان يرجع ذلك الى الظن بأنه خص الكوميديا بمقالة مطولة ، كانت تشكل الجزء الثانى المفقود من هذا الكتاب الذى بين أيدينا . وقد راح الكثيرون من شراح أرسطو ، يفسرون هذه الكلمات الأرسطية القليلة عن الكوميديا فى ضوء ما قاله أفلاطون ، فى مواضع متفرقة من كتاباته ، أو فى ضوء مقطوعة يونانية مجهولة المؤلف ، انحدرت من القرن الأول ق.م . على اعتبار أنها منقولة عن الجزء المفقود الخاص بالكوميديا .

وتعد هذه المقطوعة - التى تعرف بـ « تراكتاتوس كواسيلينيانوس » - انعكاسا لما جاء فى تعريف التراجيديا فى الفصل السادس :

« والكوميديا - اذن - محاكاة لفعل مشوه ، ومثير للضحك ، وله طول معين وتام فى ذاته ، فى لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين ، ويمكن أن ترد تلك الأنواع على أنفراد فى أجزاء مختلفة من المسرحية . وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس فى شكل درامى ، لا فى شكل سردي . ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات وضحكها من أصلها » وكما ينشأ الضحك عن اللغة ، ينشأ أيضا عن الأشياء المعبر عنها . الخ .

Tractatus Coislinianus (عن لين كوبر ص ٦٩)

الواقع أن هذه الموازنات والتخمينات ، قد تثرى الجدل النقدي فى مجال التعريف بالكوميديا ، ولكنها لا تؤدى الى الحقيقة الضائعة ، والتى يحتمل أن تكون شيئا مختلفا تماما عن تلك المظنونات . وعلى هذا ، فإن من الأفضل الاعتماد على نفس الكلمات التى ساقها أرسطو هنا ، دون تعليق أمل كبير على الحدس والاجتهاد التخميني . فالكوميديا - اذن - محاكاة لفعل صادر عن أشخاص دون المستوى العام . وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص ، الذى يتمثل فى الناحية الجسمية أو الناحية السلوكية ، أوهما معا . غير أن تلك النقائص الحسية أو الأخلاقية ، ينبغى ألا تصل الى الدرجة التى تسبب فيها ألما أو ضيقا لمشاهدها . والمثال على ذلك - كما يورده أرسطو - هو القناع الكوميدي ، الذى يتسم بتشوهات أو مبالغات فى ملامح الوجه الانسانى ، وهو بهذا يسبب الضحك ، ولا يثير تعاطف الراى أو شجته .

(٣) الأرخون archon هو الحاكم الأثينى الذى كان يرفع اليه شعراء الدراما أعمالهم ، كى يختار من بينها الأفضل ليقدم فى المسابقة المسرحية . وكان الأرخون - الى جانب ذلك - يرشح - للمسرحيات التى وقع عليها الاختيار - أفراد الجوقة التى ستنشد فيها ، كما يرشح « الممول » الثرى الذى يقوم بالانفاق عليها متطوعا ، كخدمة دينية للشعب اليونانى .

(٤) يقال بأن اهتمام الدولة الرسمي بالكوميديا عن طريق منحها جوقة بدأ لأول مرة عام ٦ / ٤٨٧ ق.م.

(٥) اببخارموس (راجع هوامش الفصل السابق)

(٦) كان فورميس Phormis أحد كتاب الكوميديا الدوريين والمعاصرين لأببخارموس . ولقد ذكر له سويداس عناوين سبع مسرحيات مفقودة الآن ، تدل كلها على أن مادة معالجاته كانت كلها أسطورية .
(٧) كريتنس Crates شاعر كوميدي أثيني . ويقال بأن أعماله ازدهرت حوالى سنة ٤٥٠ ق.م . وبأنه كان أول شاعر نبذ الهجاء الشخصى كمادة مثيرة للضحك . وتعزى اليه عناوين ست أو سبع مسرحيات مفقودة .

(٨) هذا هو الموضع الوحيد فى كتاب « فن الشعر » الذى يشير فيه أرسطو الى « وحدة الزمان » . ومن الملاحظ أن أرسطو لا يناقش تعريفها فى مجال حديثه عن العناصر الجوهرية التى تؤلف التراجيديات ، ولا ينص عليها نصا قانونيا واجب الاتباع ، ولكنه هنا يقرر ملاحظة عامة لمسها فى معظم تراجيديات شعراء قومه ، وهوفى مجال مقارنة التراجيديات بالملحمة التى لا تتقيد بزمن محدد .

أما الذى أحال هذه (الاشارة) الى قانون ملزم فرض على كتاب التراجيديات للتمسك به ، فهم شراح أرسطو الايطاليون فى عصر النهضة ، والذين استنبطوا أيضا وحدة المكان ؛ أى (يجب) أن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، أو أماكن مختلفة ، ولكن فى مدينة واحدة . ومن المعروف أن أرسطو لم يشر الى تلك الوحدة قط ؛ وإنما شراحه هؤلاء الذين نادوا بوحدة الزمان ، افترضوا بالتالى وجوب توافر الوحدة المكانية ، لأن التقيد بالزمن المحدد ، انما هو تقيد فى نفس الوقت - بمكان محدد أيضا . وعلى هذا ، فان الوحدة المكانية معزوة ظلما الى أرسطو .

أما الوحدة الثالثة - المعروفة لدارسى الدراما وكتابها - فهى وحدة الحدث ، وسيأتى الكلام عليها تفصيلا فيما بعد ، لأن أرسطو دعا اليها واشترط مراعاتها ، وألزم بها .

(٩) لمزيد من نقاط المقارنة بين التراجيديات والملحمة ، راجع الفصلين الرابع والعشرين ، والسادس والعشرين ، وشروح هوامشها .

(الجزء الثانى)

(التراجيديا)

(التراجيديا : تعريفا ، وأجزاء كيفية)

وأما الحديث عن الملحمة (١) ، وعن الكوميديا ، فسنرجئه الى حين (٢) . أما الآن ، فدعنا ندرس التراجيديا . ولكن قبل أن نفعل ذلك ، يجب أن نستخلص تعريفها - الدال على طبيعتها الخاصة - مما توصلنا اليه من نتائج فى كلامنا السابق .

(تعريف التراجيديا)

والتراجيديا (٣) - اذن - هى محاكاة لفعل (٤) جاد (٥)، تام (٦) فى ذاته ، له طول (٧) معين ، فى لغة (٨) ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى . كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية ؛ وتتم هذه المحاكاة فى شكل (٩) درامى ، لا فى شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة (١٠) والخوف (١١) ، وبذلك يحدث التطهير (١٢) من مثل هذين الانفعالين . وأعنى هنا بـ « اللغة الممتعة » اللغة التى بها وزن ، وإيقاع ، وغناء . وأقصد بقولى « يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية » : أن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده ، وبعضها الآخر باستخدام الغناء .

ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون ؛ فانه يجب أن يأتى عنصر « المرئيات المسرحية » فى المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلى ، ثم يتلوه فى المقام الثانى عنصرا « الغناء » و « اللغة » ؛ وهما وسيلتا المحاكاة . وأعنى هنا بـ « اللغة » . التنظيم العروضى للكلام ؛ أما « الغناء » فشىء مفهوم تماما ولا يحتاج الى توضيح . وإذا قلنا بأن

التراجيديا محاكاة لفعل ، وأن الفعل يقضى بوجود بعض الأشخاص كى يؤدوه ، وأن لهؤلاء الأشخاص بالضرورة - بعض الخصائص المميزة فى الشخصية والفكر « وهذان العنصران يحددان نوعية الفعل » فان الأمر يستتبع القول بأن المسبيين الطبيعيين لهذه الأفعال هما : الفكر والشخصية . وهذان المسبيان يحددان نجاح أو اخفاق كل انسان . فالحبكة - انن - هى محاكاة الفعل . وأنا أعنى بـ « الحبكة » هنا ترتيب الأحداث أو الأشياء التى تقع فى القصة ؛ وأقصد بـ « الشخصية » ما نعزوه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل . وأعنى بـ « الفكر » كل ما يدلى به القائل سواء ليبين حقيقة عامة ، أو يقرر رأيا .

(أجزاء التراجيديا الكيفية)

وعلى هذا ، فان فى كل تراجيديا - كوحدة كلية - ستة أجزاء ، هى التى تحدد صبغتها الخاصة ، وقيمتها النوعية . والأجزاء هى :

- (١) الحبكة (١٣) ،
- (٢) الشخصية (١٤) ،
- (٣) اللغة (١٥) ،
- (٤) الفكر (١٦) ،
- (٥) المزيئات المسرحية (١٧) ،
- (٦) الغناء (١٨) .

ويشكل جزآن من تلك الأجزاء « مادة » المحاكاة ، وجزء منها يمثل « طريقة » المحاكاة ، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى فتشكل « موضوع » المحاكاة الدرامية . ولا شئ يضاف الى تلك الأجزاء الستة (١٩) .

ولقد، استخدم معظم الشعراء الدراميين هذه الأجزاء

البنائية ؛ لأنه من الطبيعي أن كل مسرحية تحتوى على : عناصر للمشاهدة ؛ كما تتضمن شخصية ، وحبكة ، ولغة ، وغناء ، وفكرا .

(الحبكة والشخصية)

الا أن أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث « الحبكة » ، لأن التراجيديا - بالضرورة - لا تحاكي الأشخاص ، ولكنها تحاكي الأفعال ، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء . وسعادة الانسان وشقاؤه ، يتخذان صورة الفعل . وغاية مانسعى اليه فى الحياة هو ضرب معين من الفعل ، لا خاصية من الخصائص . فالشخصية تكسبنا خصائص ، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا . وعلى هذا ، فالحدث الدرامى يستخدم فعلا كى يصور به شخصية ، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل . ومن ثم ، فان مجرى الأحداث - أى الحبكة - يشكل غاية التراجيديا ؛ والغاية فى كل شىء ، أهم ما فيه .

بالإضافة الى هذا ، فانه بدون الفعل لن تكون هناك تراجيديا ، ولكن يمكن وجود تراجيديا بدون شخصية . وفى الحقيقة ، أن معظم تراجيديات شعرائنا المحدثين بلا شخصية . وإذا كان هذا العيب شائعا - بوجه عام - بين شعراء كثيرين ، فان الأمر - نفس الأمر - يصدق على التصوير أيضا ؛ والدليل على هذا يكمن فى الموازنة بين زيوكسيس (٢٠) وبوليجنوطس (٢١) . فبوليجنوطس يصور الشخصية تصويرا جيدا ، بينما زيوكسيس خال من التعبير عن الشخصية .

ونعود فنقول بأنه لو ذهب المرء الى تركيب مجموعة من الخطب المعبرة عن شخصية ، وكانت تلك الخطب تمتاز باللغة الصحيحة ، والفكر السليم ، فانها يمكن ألا تحقق التأثير التراجيدى الصحيح ، مثلما تحققه تراجيديا أقل من ذلك لغة

وفكرا ، ولكنها تتمتع بحبكة وحوادث مبنية بناء فنيا • زد على ذلك ، أن أعظم العناصر قوة فى التراجيديا من ناحية احداث التأثير النفسى ، هما : « التحول » و « التعرف » (٢٢) • و « التحول » و « التعرف » جزآن من أجزاء « الحبكة » • وثمة برهان آخر ، وهو أن شعراء التراجيديا الناشئين ينجحون فى بداية حياتهم فى تجويد « اللغة » وتصوير « الشخصية » ، أكثر مما ينجحون فى بناء « الحبكة » ؛ ويمكن أن يقال نفس الشيء عن كل شعراء التراجيديا الأوائل • فـ « الحبكة » - اذن - هى الجوهر الأول فى التراجيديا ، بل لها فى منزلة الروح بالنسبة للجسم الحى • ثم تأتى « الشخصية » فى المقام الثانى • وشبيه بذلك يقع فى التصوير : فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا بلا ترتيب ، لن يولد فى النفس نفس المتعة التى يولدها تخطيط بسيط لصورة ما باللونين الأسود والأبيض (٢٣) •

وهكذا نؤكد بأن التراجيديا هى أساسا محاكاة لفعل •
وإذا كانت تحاكي الأشخاص ، فلأنها تحاكي الفعل أساسا •

(الفكر والشخصية)

ثم يأتى جزء « الفكر » فى المقام الثالث وأعنى به القدرة على قول ما يمكن قوله ، أو القول المناسب فى الظروف المتاحة • وهذا الجزء من مقولات التراجيديا يقع ضمن فنى السياسة والخطابة • ولقد كان الشعراء القدامى يجعلون شخصياتهم تنطق بلغة السياسيين ، بينما يجعل الشعراء المعاصرون شخصياتهم تنطق بلغة الخطباء • وشخصية المرء هى التى توضح الشيء الذى يختاره أو ينبذه ، بينما يكون ذلك الشيء غير واضح • وعلى هذا ، فإن الأقوال التى لا تجعل هذا الاختيار واضحا ، أو تلك التى لا يختار فيها المتكلم ، أو لا ينبذ أى شيء على الاطلاق ، فانها لا تعبر عن الشخصية •

الفكر - من ناحية أخرى - يتجلى فى كل ما يقال عند البرهنة

على وجود شيء معين ، أو على عدم وجوده ، أو حيث التعبير
عن قضية ما عالمية .

(اللغة)

والجزء الرابع من الأجزاء التي عددناها هو « اللغة » ،
وأعنى بها - كما قلت آنفا - التعبير عن أفكار الشخصيات
بوساطة الكلمات ، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر
والنثر .

(الغناء)

أما عن الجزئين الباقيين فان « الغناء » في التراجيديا ،
يعد أكثر أنواع التزيينات امتاعا .

(المرئيات المسرحية)

ومع أن لعنصر المرئيات المسرحية - في الحقيقة - جاذبية
انفعالية خاصة به ، إلا أنه أقل الأجزاء كلها من الناحية
الفنية ، وأوهاها اتصالا بفن الشعر . فمن الممكن الشعور
بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يقم بتقديمها ممثلون في عرض
عام . بالإضافة إلى هذا ، فإن خلق التأثيرات المسرحية
المرئية ، يعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج
المسرحي ، أكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدي .

هوامش الفصل السادس

(١) وردت هذه العبارة في النص الأصلي هكذا : « أما الحديث عن الشعر الذي يحاكي في الوزن السداسي » وقد اثرنا - بدلا من ذلك - وضع المصطلح الذي يدل على المعنى المقصود وهو الملحمة .

(٢) تحدث أرسطو عن الملحمة في الفصل الثالث والعشرين ، وحتى الفصل السادس والعشرين . أما الفصول - التي يفترض أنه أفرد لها مناقشة الكوميديا فقد فقدت . ولربما كانت تمثل الجزء الثاني من الكتاب الحالي « فن الشعر » ، كما سبق أن أشرنا .

✓ (٣) من البين أن التعريف التالي للتراجيديا - والذي ظل طوال القرون السالفة ، وحتى العصر الحديث مدخلا شرعيا لكل دارس هذا الجنس الدرامي - قد ميزها عن الأشكال الشعرية الأخرى . ويتمثل هذا التمييز في أربعة عناصر جوهرية ، مؤسسة للشكل التراجيدي ، وأشار إليها في الفصول السابقة ، وهي :

(أ) موضوع المحاكاة : ويتمثل في أفعال يؤديها أناس .

(ب) مادة المحاكاة : وتتمثل في لغة ذات خصائص معينة .

(ج) طريقة المحاكاة : وتتمثل في عرض مباشر ، أي درامي .

(د) هدف المحاكاة : ويتمثل في تحقيق التطهير من انفعالي الشفقة والخوف .

✓ (٤) يعتقد العلامة بوتشر ، بأن الحبكة في الدراما هي « المعادل الفني للفعل في الحياة الواقعية » (ص ٣٣٤) . وينبثق هذا الفعل praxis - في رأى أرسطو - من علتين هما : الشخصية والفكر . فشخصية الانسان تملئ عليه أن يسلك سلوكا معيناً ، ولكنه يأتي من الأفعال فقط ما يتمشى مع الظروف المتغيرة في حياته . أما فكره ، أو ادراكه الحسى وقدرته على الفهم ، فتدله على ما ينبغى أن يبحث عنه أو يتجنبه في كل موقف يصادفه . ومن ثم ، فإن الفكر والشخصية معا ، هما اللذان يصنعان أفعال الانسان .

ولكن كيف يحاكي الفن الفعل ؟ ؟ ان الفعل - في الحقيقة - لا يعنى الأعمال والأحداث والنشاط الحسى للانسان فحسب ، وانما يعنى أيضا الدوافع الكامنة خلف تلك الأفعال . وما أصدق بوتشر حين يقرر بأن « الفعل » الذى يسعى الفن الى خلقه ، انما هو نشاط نفسى يعمل نحو الخارج . « ان لفعل الدراما دلالة أولية لهذا النوع من الفعل الذى يعبر عن نفسه فى حدث خارجى ، بينما هو ينبثق من قوة الارادة الداخلية » (ص ٣٣٥) .

ان تعرفنا على شخصيات المسرحية لا يتم من خلال التوصيف والرواية فحسب ، وانما يتم أيضا - فى المحل الأول - من خلال الأحداث التى يقومون بأدائها ، والتى تحدد خصائصهم وطبائعهم . وعلى هذا ، فبدون الفعل فى العملية الشعرية الدرامية ، لن تكون هناك دراما بالمعنى الصحيح لهذا المصطلح ، وانما يمكن أن يكون هناك - تجاوزا - شعر ملحمى ، أو غنائى ، أو أى شئ شعري آخر ، وليس شعرا دراميا . والمسرحية المأسوية ، هى محاكاة لفعل له مواصفاته التى ستلى بعد ذلك . وهذا الفعل هو فى حقيقته تصور لحياة بشرية ، سواء كانت فى أسمى درجات السعادة ، أو أحط دركات التعاسة . وهذه الحياة البشرية نفسها ، تتركب من حالة فعل ، وليست مجرد حالة عقل ، أو وضع مجرد . ويتم هذا التصور الحياتى فى شكل نشاط له جوانب داخلية ، وأخرى خارجية . والحبكة الدرامية هى التى تعكس هذه الحالة من الفعل .

واستخلاصا مما تقدم ، نتيبن أن مصطلح « الفعل » فى الدراما ، لا يدل على الأفعال والأحداث التى تشكلها المواقف فحسب ، ولكن يتضمن أيضا العمليات العقلية ، والدوافع النفسية التى تكمن خلف السلوك الظاهر ، أو التى تنشأ بسببه .

(٥) معنى الجدية هنا مناقض لما هو هزلى . ومن ثم يمكن وصفها بـ « الأهمية » أو « الخطورة وعظم الشأن » . إلا أن هذه الصفة اليونانية نفسها *spoudaias* عندما ترتبط بفعل ، أو شخص ، أو خلق ، فهى تتضمن معنى أخلاقيا أى نبيل ، أو طيبا ، أو مرضيا . وهو - بالطبع - عكس ما تدل عليه الكوميديا . ولهذا لجأ بعض علماء اليونانيات الحديثين - مثل G.M.A. Grube - الى القول بأن التراجيديا « محاكاة لفعل نبيل » أى صالح ، أو مرض .

(٦) يدل التمام هنا ، على وجوب تحقيق كمية معينة من الأحداث الدرامية مكثفة بذاتها ، وتشكل فيما بينها « كلا » كاملا ، له بداية ووسط ونهاية ، وتتوافر فى داخله عوامل التأثير التراجيدى .

(٧) يشير الطول هنا الى مساحة ، أو حجم ، أو امتداد التراجيديا بما يسمح بتطوير حدث جاد تطوئرا دراميا منتظما من البداية الى النهاية ، فى وحدة عضوية . وسيعود أرسطو بعد ذلك ، لمناقشة الطول مناقشة جمالية فى الفصل التالى مباشرة .

(٨) ان لغة التراجيديا ممتعة لانها مشفوعة بتزيينات فنية تتمثل فى شعر موزون ، قريب من النثر فى سيولته ، وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردى ، ثم فى شعر غنائى تصاحبه الموسيقى وتؤديه الجوقة ، أو بعض شخصيات المسرحية .

(٩) الشكل السردى ليس من خصائص الدراما الأرسطية بصفة عامة ، وانما هو

من خصائص أجناس أدبية أخرى كالرواية ، أو الملحة ، أو الشعر الديثرامبي ، لأن طبيعة تلك الأجناس - وغيرها - تقتضى الاخبار والوصف المباشر . أما الدراما ، فهي فى صميم جوهرها محاكاة لفعل ، يتجسد على خشبة المسرح بوساطة أشخاص .

(١٠) الحقيقة أن هذين الانفعالين - الشفقة والخوف - يتولدان من جدية الفعل أو أخلاقيته .

والشفقة هى ما نحس به تجاه شخص مثلنا يقاسى من محنة أو بلية ، لا يستحق التورط فيها . وهو فى معاناته يكافح ضد تهديد تلك المحنة لسعادته .

(١١) الخوف هنا ، يعنى ما نحس به تجاه شخص مثلنا يتهدد الخطر سعادته أو حياته . ومن ثم ، فهو لا يشعر باستقرار نفسى أو طمأنينة ، وانما يضل - مع المتفرجين يترقب وقوع كارثة . والخوف هو مادة الشفقة ، ولا شفقة بلا خوف .

✓ (١٢) التطهير من أعقد المصطلحات الأرسطية التى دار حولها جدل طويل . ولأن أرسطو لم يقدم لمصطلحه المهم هذا أى تفسير ، فقد نشط الشراح منذ القرن السادس عشر وحتى الآن ، فى تقديم تأويلات متباينة ومتضادة . ومما أعان على تقديم تلك الاحتمالات التفسيرية ، النظر فى أماكن متفرقة معينة فى بعض رسائل أرسطو الأخرى ، مثل : « الخطابة » ، و « السياسة » و « الأخلاق » .

ولأن المجال هنا لن يتيح لنا فرصة الاسهاب والجولان الطويل وراء التفسيرات الجمالية والنفسية التى قيلت ، فسنكتفى بتلخيص بعض النظريات العامة المتعلقة بالتطهير :

١ - النظرية المقارنة : هاجم أفلاطون المسرحية المأسوية بدعوى أنها تثير فى نفس مشاهديها عاطفتى الخوف والشفقة . وهذه الاثارة - فى رأيه - تجعل صاحب هذه العواطف المستثارة ضعيفا من الناحية الانفعالية . ولقد رد أرسطو على أستاذه هنا بما معناه : أن اثارة هاتين العاطفتين فى نفسية المشاهد تخلصه منهما ، ومن ثم يحدث التطهير الذى يجعل الشخص أكثر صحية ، وأقوى انفعالية .

٢ - النظرية السادية : يحدث التطهير فى نفس مشاهد المسرحية المأسوية عندما يتمتع برؤية الآخرين يتعذبون أمامه . وتتضاعف هذه المتعة ، حين يتحقق من أن ما يراه فوق خشبة المسرح ما هو الا تمثيل فى تمثيل ، وليس الحياة الواقعية نفسها .

٣ - النظرية الاحلالية : عادة ما يتمثل المتفرج نفسه فى احدى الشخصيات المأسوية التى تعاني الأزمة المعذبة . وبعدما تنتهى المسرحية ، يداخل المتفرج نوع من السرور الناتج عن شعورين :

(أ) بأن الأحداث المفجعة لم تحدث له حقيقة ،

(ب) ثم بأن متاعبه الشخصية ليست كارثية كتلك التى رآها ، ويمكن أن تحدث

٤ - النظرية التعليمية : عندما يشاهد المتفرج معاناة البطل المأسوي يتعلم - عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة - أن انفعالات البطل الشريرة مهلكة ، ومن ثم يتجنبها في حياته .

٥ - النظرية الطبية : قد تزيد عاطفتنا الخوف والشفقة في نفوس بعض الناس الى درجة مرضية ، وعن طريق تقديم نفس كمية هاتين العاطفتين أو بكمية أزيد ، تحدث اراحة باثولوجية « وداونى بالتى كانت هى الداء » . ومن ثم يشعر الشخص (المستشفى) بامتناع يعيد اليه توازنه الانفعالى الصحيح .

٦ - النظرية التجريبية : ان المتفرج يستمتع بخوض تجربة الانفعالات المقدمة له اصطناعيا في مشاهد الخوف والشفقة ، دون أن يضار هو نفسه ضررا شخصيا .

٧ - النظرية الدرامية : تقع في الحياة اليومية كثير من الأحداث الحزينة ، التي تثير في نفوس الناس خوفا وشفقة . ولأن هذه الأحداث لا توحد بينها ولا منطق ، فانها تسبب للآخرين احباطا ذهنيا ، يتركهم في حالة من الاضطراب والاختلال النفسى . أما الأحداث الدرامية ، فانها تختار وترتب ، في تتابع ، خاضع للمنطق والحتمية والسببية ، مما يبعث في المتفرجين اكتفاء ذهنيا ، وراحة نفسية .

٨ - النظرية التماثلية : ومؤداها أن التطهير يجب أن يقع - بطريقة مماثلة - لشخصيات المسرحية ذاتها قبل أن يؤثر في الجمهور المشاهد . فهناك خوف وشفقة ، يسيطران على مسرحية هاملت ، وكذلك على متفرجيها .

✓ (١٣) اعتبر أرسطو الحكبة mythos - أو العقدة كما تترجم أحيانا - أعظم الأجزاء الكيفية أهمية في بناء التراجيديا ، بل هى على حد قوله - « روح المأساة » . والحكمة مصنوعة - بالضرورة - مما تفعله الشخصيات ، وما تفكر فيه ، وما تشعر به ، وعلى هذا ، يمكن القول بأن مادة « الحكبة » هى « الشخصية » ، ومادة « الشخصية » هو « الفكر » فى عامة وجوهه . ولكن ينبغى أن نتذكر أن نوعيات الشخصيات التي يستخدمها الكاتب المسرحى ، تتحدد ملامحها ، طبقا للافعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامى . ومن ثم ، فان تشكيل الشخصيات ورسمها محكوم بالحكمة (Heffner p. 81) .

والحقيقة أن مصطلح « الحكبة » ، من بين المصطلحات الدرامية الهامة التي يسىء تفسيرها غالبية دارسى الدراما فى مصر - والعالم العربى أيضا - لأنهم ينقلون تفسيراتهم عن مصائد أجنبية ثانوية ، واقعة فى نفس الفهم غير الصحيح . ولعل أشهر خطأ تطبقى لمفهوم الحكبة ، هو الادعاء الشائع بأن

مسرحيات الكاتب الروسى أنطون تشخوف بلا حبكة Plottess أى أنها خالية من (حدوتة) ، يمكن سردها كما تسرد القصص التقليدية . كما يزعم البعض ، بأن الحكبة - أو العقدة - تعنى مهارة الكاتب فى استخدام الحيل الدرامية ، بقصد أحداث تأثير التشويق فى الجمهور .

ان كل مسرحية - حتى ولو كانت عبثية ، أو تجريدية - ذات حبكة . هذا اذا ما ا طرحنا مفهوم الحكبة كقصة ذات أحداث سببية متسلسلة ، الى المفهوم الصحيح الذى يعنى

أنها « التنظيم العام لأجزاء المسرحية » . أى ترتيبها ، الى بعضها فى أسلوب ما . وبناء على هذا المفهوم ، فإن الحبكة تستوعب بداخلها قصة أولا قصة ، كما أنها تتضمن هندسة الأجزاء الكيفية البنائية الأخرى . أى « اذا ما اعتبرت الحبكة التنظيم الكلى أو الكامل الذى يحاول الكاتب تحقيقه ، فإن العناصر الخمسة الأخرى يمكن اعتبارها كأجزاء هذا الكل . ومن جهة أخرى ، اذا كانت الحبكة تعتبر هدفا يجاهد الكاتب فى الوصول اليه فى بناءه المسرحى ، فإن الأجزاء الخمسة الأخرى ، يمكن اعتبارها كوسائل لتحقيق هذا الهدف » . (Heffner p. 82)

وعلى هذا ، يصبح من العسير فصل الحبكة عن الأجزاء الأخرى الا بهدف التحليل . واذا ما سلمنا بأن الدراما الحقيقية ليست فيما يحدث حدوثا حسيا فقط ، ولكن - فى المحل الأول - فيما يقع داخل الشخصيات ، فإن هذه العوالم الداخلية هى العنصر المادى الأول فى الحبكة ، وهى ما يسعى الى فهمه وتجسيده المؤلف ، ومن بعده المخرج والممثل وغيرهما من الفنانين المسرحيين .

✱ (١٤) يتضح من تفسير معنى الحبكة - على النحو السابق - أن الشخصية فى المسرحية تتحدد خصائصها من خلال بناء الحبكة ، وأن الحبكة نفسها تتطور ماديا من خلال الشخصية . ولكن ما هو المقصود بـ « الشخصية » ؟ ؟
تترجم الكلمة اليونانية ethos بـ « الشخصية » أو « الأخلاق » كما استخدمها الدكتور عبد الرحمن بدوى ، وهى الترجمة الحرفية الأقرب للاصل . وتدل - فى رأى أرسطو - على الجانب الأخلاقى الذى يصدر عنه الشخصية ، ويحدد نوعية ارادتها وقراراتها الفعلية .

ان التراجيديا - فى جوهرها - ليست تصويرا للشخصيات ، وانما هى محاكاة لأفعال هذه الشخصيات . وعلى هذا ، اذا كانت الشخصية تتبع الفعل أو الحدث ، فانه يتحتم على الشاعر التراجيدى أن يهتدى الى أفعاله الدرامية أولا ، ثم حركته، وشخصياته التى تقوم بتنفيذ ذلك . ومعنى هذا ، هو أن الفعل أهم من الشخصية لأنه هو الذى يصنعها . ان الشخصية تتخلق من الأفعال المتكررة تكرار العادة ، ومن تأثيرات الظروف المحيطة بها ، وكلها عوامل محركة لها . وعندما يأخذ الشخص فى اكتساب تلك الدوافع المحركة ، يبدأ فى تفهمها تفهما عقلانيا ، ويصبح مسئولا عنها من الناحية الأخلاقية ، ومحكوما عليه بها من قبل الآخرين ، من حيث أنه شخصية صالحة ، أم شخصية طالحة .

ويقدم أرسطو مزيدا من التفاصيل فى رسم الشخصية التراجيدية ، فى الفصلين الثالث عشر والخامس عشر من هذا الكتاب .
(راجع Heffner, p. 13)

أساسية يبني بها عملياته الفنية . وهذه الكلمات مبعثرة في القواميس اللغوية ، وكما أُنْزِلَها في متناول أيدي جميع القراء ، فهي أيضا في متناول يد الكاتب المبدع الذى يتخيرها ، ويمزج بينها ، ويرتبها فى شكل خاص مرتبط بذاتيته ؛ مما يجعلها صالحة لحمل المعنى المستهدف فى الأداء الدرامى . وهناك ثلاثة مؤسسات رئيسية تسهم فى صياغة ذلك ، وهى :

(أ) الفكر المراد التعبير عنه . فكما أن المعنى هو العامل المكون للغة ، فان اللغة هى المادة التى ينبثق عنها المعنى الموظف فى القطعة الدرامية .
(ب) وطبيعة الشخصية التى تستخدم اللغة هى المؤسس الثانى ،
(ح) أما المؤسس الثالث ، فهو التأثير المتوقع أن تحدثه الكلمات .
وأهم الخصائص التى يجب أن تتوافر فى اللغة الدرامية : الوضوح - إلا اذا قصد بها غير ذلك - وإثارة الاهتمام ، والإيهام بأنها لغة عادية وان كانت غير ذلك .
ويتأتى الوضوح عن طريق استخدام الكلمات المألوفة والمفهومة . ومن المعروف ، أن اللغة الدرامية الحديثة - سواء كانت شعرا أم نثرا - نستعين فى بيانها بالمصطلح الشائع ، والتعبيرات الدارجة ، والأمثال الشعبية .

ولا شك أن اللغة الشعرية فى الدراما ، تتطلب مستويات تعبيرية خاصة ، أسمى من اللغة النثرية ، وإذا كانت تستخدم - أحيانا - كلمات غير مستأنسة ، فهى فى أحسن حالاتها التأثيرية تستخدم المجاز ، وتمزج بين ما هو عادى واضح ، بما هو غير عادى وغريب .

واللغة الشعرية الأميز ، هى التى تبني فى ذهن المتفرج المسرحى صورة فنية موحية . رؤية دراسة للغة الدرامية ، يجب أن تبدأ بكلام الشخصية والدوافع الكامنة خلفه . أى الأفكار التى تحمل الكلمات عبء توصيلها .
(راجع نفس المصدر السابق ص ٩٦)

(١٦) ان الفكر *dianoia* - كما سبق أن أشرنا - هو العنصر الذهنى الذى يتدخل فى كل التصرفات التى نصفها - تبعا لمواضعنا - بأنها معقولة - أو غير ذلك - والذى من خلاله تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيرا ظاهريا محسوسا . بمعنى أن الفكر فى مسرحية ما ، يتمثل فى كل ما تقوله الشخصيات ، وما تفعله . ومن ثمة ، فهو يتجلى فى مشاعر الشخصيات ، وفى تأملها الفكرى ، وقراراتها الفعلية . وبهذا ، يعد الفكر هو المادة الأساسية التى تصاغ منها الشخصية الدرامية .

ان تأملات الشخصيات المسرحية التى نتعاطف معها وقراراتها الفعلية ، يمكن اعتبارها فكر المسرحية الإيجابى . وتتأثر هذه المحصلة - بلا شك - بأقوال وأفعال الشخصيات الأخرى الخصيمة التى لا نتعاطف معها . وعلى هذا ، فان الفكر السلبي ، أو المناقض ، يعد هو الآخر عاملا مساعدا فى تصميم وبناء الفكر العام فى المسرحية . وهكذا يمكن اعتبار كل مسرحية - من حيث الفكر - نوعا من التناقض والمناظرة التى تعد فيها المواقف ، والانفعالات ، والتأملات ، والأقوال ، والأفعال ، وغيرها موادا

للبرهنة والاثبات . أى أن أية مسرحية ما هى الا عملية تدليل ، عن طريق التصوير الدرامى ، وليس عن طريق سرد الحقائق المجردة ، أو المنطقة .

ان مخرج المسرحية ، وممثلها ، والعاملين فيها ، - بل وقراءها - يجاهدون فى الوصول الى معنى المسرحية العام لتمثيله وتجسيده . وكلما تعمق كل منهم فى أغوار معانيها ، كلما كان التفسير أعمق ، والتجسيد أصدق . (نفس المرجع ص ٨٨) .

(١٧) تعتبر المراثيات المسرحية فى نظر أرسطو - أقل الأجزاء الكيفية أهمية فى العملية الدرامية ، بينما تصبح تلك المراثيات من أهم عناصر العرض المسرحى . ولقد أثرنا ترجمة الكلمة اليونانية *opsis* الى « المراثيات المسرحيات » كى تدل على كل عنصر مرئى فوق خشبة المسرح ، بما فى ذلك : المنظر ، والأثاث ، والملابس ، والاضاءة ، والمكيجة ، وتحركات الممثلين وإيماءاتهم . وبهذا ، فكل فعل حسى يصدر عن الشخصية يعتبر جزءا من المراثيات المسرحية ، والذى يخص فن الممثل فى المحل الأول ، ولا يخص الكاتب المسرحى الذى يهتم بالكلمات المنطوقة ، والأفعال والعواطف ، أثناء تصويره لكل شخصية . ومن ثم ، فان « الممثل يجعل مما هو مرئى أداة ، أو وسيلة ، لمعالجة الفكر ، والانفعال ، والشخصية » كما أن المخرج المسرحى ، يستخدم المراثيات المسرحية فى تنظيم الأفعال المحسوسة التى تؤديها الشخصيات ، كالدخول والخروج ، والتجمع والتفرق ، والتحرك والتوقف ، كما يوافق على الأزياء والمناظر والمكيجة وكل العناصر الأخرى المشوفة ، والمساهمة فى تكوين الطقس العام . ومن ذلك كله يمكن القول بأن المراثيات المسرحية ، عنصر يتعلق بالحيز المكانى فى الغالب الأعم ، الا أنه يمكن - فى القليل - أن يتعلق بالحيز الصوتى ، كما يتمثل ذلك فى المؤثرات الصوتية التى تستخدم فى العرض المسرحى .

ان عنصر « المراثيات المسرحية » - كغيره من الأجزاء الكيفية الأرسطية - يمكن استخدامه لتبرير الفعل الدرامى - فالديكور ، أو الاضاءة ، أو تحركات الممثلين وإيماءاتهم ، أو نبرات أصواتهم منظورات مسرحية تساعد فى زيادة تأثير الكلام ، وتجعله قابلا للتصديق ، بل يمكن أن تكون بديلا للاقوال فى بعض الأحيان . وقد لا نتعدى الحقيقة اذا ما قررنا أن هذا الجزء فى بعض المسرحيات الواقعية الحديثة ، يكون ذا أهمية خاصة فى التعبير والافصاح .

(المرجع السابق)

(١٨) لاشك أن الكاتب المسرحى يصوغ حوارياته ، وأحاديثه الفردية الدرامية ، كى يؤديها الممثلون بصوت مسموع . ومن ثم ، لابد وأن تتوافر لتلك الحواريات والفرديات اللغوية ، قيم صوتية ونغمية خاصة . وحتى ولو كتب مؤلف مسرحى عمله نثرا ، فان هذا العمل لابد وأن يحتوى على قيم نغمية عالية مؤثرة كما هو واضح فى بعض مسرحيات توفيق الحكيم - مثلا - أو تنيسى وليمز . ان تأثير كل سطر فى المسرحية المعروضة ، يعتمد على ارتفاع الصوت وانخفاضه ،

وعلى تلوينه ، وتأكيده ، وسرعته وإيقاعه ... الخ . وهذه - بلا ريب - عناصر موسيقية ، تؤكد التأثير والمعنى ، إذا ما استخدمت الاستخدام الصحيح .
ان الكلمات - كما هو معروف - رموز لأصوات دالة . والمسرحية الجيدة البناء ، جيدة من ناحية تنظيم الأجزاء ، كما هى جيدة من ناحية الموسيقى اللغوية . ولهذا كان على الممثلين ، أن يعتنوا بذلك ، حتى يتم التجسيد والتفسير على أحسن وجه .
ان عنصرى « الغناء » melos ، و « المراثيات المسرحية » يشكلان الرابط الأساسى الذى يربط النص المسرحى كعمل لغوى ، بفن المسرح كعرض مرئى مسموع .

(١٩٤) بعد أن قدم أرسطو تعريفه لطبيعة التراجيديا ووظيفتها ، اتجه الى معالجة أجزائها الكيفية الست . ومن المشاهد أن هذه الأجزاء يمكن أن تتوزع على عناصر المحاكاة الثلاثة على الوجه التالى :

- (أ) موضوع المحاكاة : وتتمثل فى الحبكة ، والشخصية ، والفكر .
- (ب) مادة المحاكاة : وتتمثل فى اللغة ، والغناء .
- (ح) طريقة المحاكاة : وتتمثل فى المراثيات المسرحية .

(٢٠) زيوكسس Zeuxis مصور يونانى من هيراقليا فى جنوب ايطاليا .
ولقد ذكر بليني له تاريخا عام ٣٩٧ ق م . وقبل عام ٤٠٦ ق م . صور ألكمينا ابنة ملك أراجوس (كما تروى الأساطير) . كما قام بعمل صور قصر أرخيلوس بين سنتى ٤١٢ و ٣٩٩ ق م . ، وكانت أشهر صورهِ فى العالم القديم صورة هيلين . وقيل بأنه كان يستخدم الضوء الساطع ليعارض به الظل ، وكان دقيقا وصادقا فى تصويهِ ومحاكياته حتى قيل بأن الطيور كان يمكن أن تنخدع وتلتقط عناقيد العنب التى كان يصورها . لم يبق من أعماله شيء .

(٢١) بوليجنوطس (ورد ذكره فى شروح الفصل الثانى) .

(٢٢) « التحول » و « التعرف » راجع شرحهما فى الفصلين العاشر ، والحادى عشر () .

(٢٣) من الواضح المؤكد ، أن الحبكة فى رأى أرسطو أكثر أهمية من الشخصية . ويذهب فى أفضليته تلك الى الحد الذى يزعم فيه بأن التراجيديا ، يمكن أن توجد بلا ملامح شخصية أساسية ، ولكنها لا يمكن أن تعيش بدون حبكة . ولتوضيح ذلك يشبه الحبكة بالخطوط الرئيسية فى الصورة . ومع أن الألوان جميلة فى حد ذاتها ، الا أنها تخلو من الدلالة اذا لم تداخلها تلك الخطوط . وكذلك لا معنى للمسرحية التراجيدية دون الحبكة ، كما أن الشخصية لا معنى لها من غير التخطيط .

(٧)

(قواعد الحبكة الدرامية - (١))

(الحبكة ومداها)

بعد أن فرغنا من تمييز تلك الأجزاء (١) فلنبحث الآن فى البناء الصحيح للحبكة ، طالما كانت هى أول ، وأعظم شىء له أهمية فى التراجيديا (٢) .

لقد عرفنا التراجيديا بأنها محاكاة لفعل تام فى ذاته ، وكامل ، وذى عظم معين ؛ لأنه يمكن للشىء أن يكون كاملا ، ولكنه يفتقر الى المدى المحدود . و « الكامل » هو ماله بداية ، ووسط ، ونهاية . و « البداية » هى التى لا تعقب بذاتها أى شىء بالضرورة ، ولكن يعقبها بالضرورة شىء آخر ، أو ينتج عنها . و « النهاية » على النقيض من ذلك : فهى التى تعقب بذاتها - وبالضرورة - شىئا آخر ، اما بالحتمية ، واما بالاحتمال (٣) ، ولكن لا شىء آخر يعقبها . أما « الوسط » فهو ما بذاته يعقب شىئا آخر بالضرورة ، كما يعقبه شىء آخر . وعلى هذا ، فان الحبكة الجيدة البناء ، يجب ألا تبدأ أو تنتهى كيفما اتفق ، بل يجب أن تخضع فى ذلك لتلك الأصول التى ذكرناها .

(الطول الملائم)

زد على هذا ، أن الشىء الجميل - سواء كان كائنا هيا ، أو أى مؤلف من أجزاء مختلفة - يجب ألا تترتب أجزاءه فى انتظام فحسب ، بل يجب أيضا أن يكون ذا عظم ملائم ، لأن الجمال يتوقف على محدودية الحجم ، وعلى التنظيم . ومن ثم ، فان الكائن العضوى المتناهى فى الصغر ، لا يمكن أن يكون جميلا ، لأن رؤيتنا له لا تستبينه فى وضوح ، كما أنه

يرى فى لحظة من الوقت لا تكاد تدرك أو تحس • وكذلك لا يمكن أن يكون الحيوان الفائق فى ضخامته - هذا الذى طوله ألف ميل مثلاً - جميلاً ، لأن العين لا يمكن أن تستوعبه كله مرة واحدة ، لأن الوحدة والشعور بالكلية مفقودان بالنسبة للرأى •

وهكذا ، فكما أنه لا بد من ضرورة توافر عظم معين فى الكائن الحى ، وفى « الكل » الذى يتألف من أجزاء كثيرة بما يجعل العين تستوعبه فى نظرة واحدة ، فكذلك ينبغى أن تكون للحبكة - بالضرورة - طول معين ؛ وهذا الطول ، ينبغى أن تدركه الذاكرة بسهولة (٤) •

(حد الوقت)

وتعيين طول الحبكة - الذى يرتبط نسبياً بمتطلبات العرض المسرحى ، وطاقات جمهوره من المتفرجين - لا يدخل فى نطاق النظرية الشعرية • ولو كان على الممثلين أن يؤدوا مائة تراجيديا فى المسابقات المسرحية ، لوجب أن يقاس الوقت بوساطة الساعة المائية ، وكان هذا يحدث فى الأيام السالفة كما يزعمون (٥) • ولكن - على أية حال - فإن الحد الثابت الذى تفرضه طبيعة الدراما نفسها ، هو أنه : كلما عظم الطول - وكان فى كليته مفهوماً ، وادراكه ممكناً - كلما ازداد جمال المسرحية بسبب عظمها هذا • ولكى نضع قاعدة تعريفية تقريبية ، يمكن القول بأن الحد الصحيح والكافى للحبكة ، هو الطول الذى يسمح للبطل بأن ينتقل - خلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتمية - من حال الشقاوة الى حال السعادة ، أو من حال السعادة الى حال الشقاوة •

هوامش الفصل السابع

(١) أى الأجزاء الكيفية التى سبق أن تعرض لها فى الفصل السابق .

(٢) ان اهتمام أرسطو الشديد بـ « الحبكة » يكاد يجعلها لا جوهر العملية المسرحية فحسب ، وانما يجعلها أيضا لب مقالته التى بين أيدينا . فمن الملاحظ ، فى الفصل السابق (السادس) أنه خص الحبكة - كجزء بنائى - بحوالى ثمانية وعشرين سطرا من التعريف والتوصيف ، بينما كان نصيب الأجزاء الخمسة الأخرى من ذلك حوالى ثمانية عشر سطرا .

ولو استعرضنا كتابه الحالى كله ، لوجدنا أن حديثه عن الحبكة ، يكاد يشغل سبعة فصول ، بالإضافة الى أجزاء فى فصلين آخرين ، وتكملة فى فصل ثالث . هذا بينما يشغل حديثه عن الأجزاء البنائية الأخرى خمسة فصول من بين كل تلك الفصول . ولقد لاحظ العلامة تelford K. A. فى تعليقاته على ترجمته لكتاب « فن الشعر » ، أن الفصول التى تبدأ من فصلنا الحالى ، وتنتهى بالفصل الثامن عشر ، يمكن أن تقسم الى أربعة أقسام تعالج المشكلات المتعلقة بمسببات الحبكة الأربعة :

١ - الفصول التى تبدأ من الفصل السابع ، وحتى الفصل الحادى عشر ، تعالج الوحدة البنائية للحبكة ، أى علتها الصورية ، ثم تصل فى ذلك الى قاعدة هذا البناء التى تتمثل فى احتمالية الاحداث وضرورتها .
كما أن تلك الفصول المتعلقة بالبناء الشكلى ، أو وحدة الأحداث ، تقع بدورها فى أربعة أجزاء ، يعالج كل منها أحد المسببات الأربعة لهذه الوحدة ، وذلك على النحو التالى :

(أ) الفصل السابع ، يهتم بالعلة الشكلية للبناء ، أى بتنظيمه وطوله .
(ب) الفصل الثامن يتعرض للعلة المادية ، أى للأجزاء التى تسبب هذا التنظيم أو الطول - أى أحداث الحبكة .

(ج) الفصل التاسع يتعلق بعلاقة الشاعر بالبناء كعلة فاعلة ، ويحدد النطاق الذى من خلاله يؤثر فى وحدة هذا البناء .

(د) أما الفصلان العاشر والحادى عشر ، فيعالجان بناء الحبكة على أساس هدفيتها ، أى علتها الغائية .

٢ - ويتناول الفصل الثانى عشر ، الحبكة كتنظيم كمى ، أى كعلة مادية . ثم يصل فى ذلك الى قاعدة هذا التنظيم التى تتمثل فى وحدة الصراع .

٣ - فى الفصل الثالث عشر ، وحتى السادس عشر ، تعالج الحبكة كتنظيم له وظيفة تتمثل فى الامتاع الصحيح الناتج عن التراجيديا ، وهذه هى العلة الغائية .
أما قاعدة هذا التنظيم ، فهى التطهير من انفعالى الشفقة والخوف .

٤ - أما الفصلان السابع عشر ، والثامن عشر ، فيتعلقان بتنظيم التراجيديا كما تصميمها الخصائص المميزة لطبيعة الشاعر ، وهذه هي العلة الفاعلة للحبكة . وتتجلى قاعدة هذا التنظيم فى رؤية الشاعر ، أو الفكرة الشعرية التى يحاول التعبير عنها .

(٣) ان توحيد الحبكة توحدا عضويا مقرون هنا بالحتمية أو الاحتمال . فهى تحاكى فعلا يتألف من أحداث ومواقف يجب أن تخضع لقانون الامكان والضرورة . وهى لا تقصر محاكاتها تلك على ما حدث فعلا ، وانما يمكن أن تحاكى الفعل المحتمل الحدوث ، أو المحتوم حدوثه ، تحت ظروف معينة .

ان الحتمية والاحتمال ، يشيران ضمنيا الى المنطق الفنى الذى يربط الأحداث برباط داخلى ، حتى لا يترك أى شئ للمصادفة ، وفرقة الادهاش . ولا مانع من أن استخدام الادهاش فى أحداث وقعت فى الماضى السحيق ، خارج حيز الفعل المعالج دراميا أمام النظارة ، أو يمكن أن يقع فى المستقبل ، ولكن خارج هذا الحيز .

ومفهوم الحتمية والاحتمال ، ليس مقصورا على الفعل المحاكى فحسب ، وانما ينسحب أيضا على كلمات الشخصية الدرامية وتصرفاتها . ويعنى هذا ، وجوب توافر التماسك والترتيب كعنصرين خالقين للوحدة الفنية .

كما أن الاحتمال فى حقيقته ، يفرض على الفعل التراجيدى أن يكون مقنعا ، أو قابلا للتصديق . واذا ما اضطر الشاعر الى معالجة مادة غير محتملة الوقوع ، فان مهارته أو أودرته هى التى تجعل غير المحتمل هذا فنا مقنعا وقابلا للتصديق . وهكذا ، فان الفعل غير المحتمل ولكنه مقنع ، أفضل بكثير من الفعل الممكن ولكنه غير مقنع .

(راجع الفصل الرابع والعشرين)

(٤) أشار أرسطو الى مسألة الطول أثناء تعريفه للتراجيديا فى الفصل السابق . وهو هنا يعاود الحديث عنه . فالحبكة - فى نظره - لا بد وأن يتوافر لها حجم معين ، أى امتداد طولى محدود . فينبغى ألا تكون طويلة جدا ولا قصيرة جدا . فهى اذا ما كانت على الحالة الاولى ، فان الذاكرة لن تستوعب كليتها ، وستنسى البداية قبل الوصول الى النهاية ، وسيكون من الصعب اخراجها فوق خشبة المسرح . أما اذا كانت على الحالة الثانية ، فسيكون من الصعب معالجة الأحداث الضرورية لتحويل حظ البطل كما سيصعب تمييز كل جزء من أجزائها المختلفة فى وضوح تام ، كما هو الحال بالنسبة لدويبة صغيرة جدا .

أما الطول الأمثل ، فهو الذى يتفق مع وحدة الحدث ، ويكفى لاجراء عملية التغيير فى حظ البطل ، ويتطور تطورا صحيحا تاما ، ويتوافر فيه تنظيم الأجزاء تنظيما يراعى نسبتها الى بعضها ، ويسوده المنطق ، والتوازن ، ووحدة الوضوح .

(٥) الفرض هنا غامض ، وتأويلاته العديدة متضاربة ولا تزيل لبسه .

(٨)

(قواعد الحبكة الدرامية - (٢))

(وحدة الحبكة)

ان وحدة الحبكة الدرامية لا تتمثل - كما يعتقد البعض - في كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تحصى تقع لهذا الشخص الواحد ، ومن المستحيل أن تختزل في وحدة . ومن نفس المنطلق ، هناك عديد من الأفعال التي يؤديها شخص واحد ، ولا يمكن صوغها في شكل فعل واحد (١) . ومن ثم ، يتضح خطأ كل الشعراء الذين نظموا ملاحم في هرقليس (٢) ، أو في أوديسيوس (٣) ، أو كتبوا منظومات من هذا القبيل . فقد تصوروا أنه مادام هرقليس رجلا واحدا ، فان قصته يجب أن تكون واحدة أيضا . ومن المعلوم ، أن هوميروس - وله في كل شيء المنزلة الأسمى - قد فهم هذا الأمر فهما صحيحا ، وذلك اما بفضل تمكينه من حرفته الفنية ، أو بفضل عبقريته الفطرية . فعندما ألف « الأوديسة » (٤) لم يضمنها كل ما حدث لبطله أوديسيوس : مثل اصابته بجروح فوق جبل البرناس (٥) ، أو مثل تظاهرة الجنون عندما احتشدت جموع الجيش (٦) ؛ لأن هاتين الحادثتين لا تتصلان فيما بينهما على أساس من الحتمية أو الاحتمال . ولكنه بدلا من أن يفعل ذلك ، اختار حدثا واحدا - له وحدة كالتى نصفها - وجعله موضوعا لـ « الأوديسة » ، وكذلك فعل في « الالياذة » . والحقيقة أنه لما كان كل فن من فنون المحاكاة هو دائما محاكاة لشيء واحد ، فكذلك الحال في الشعر . فالقصة - كمحاكاة لفعل - يجب أن تعرض فعلا واحدا ، تاما في كليته ، وأن تكون أجزاءه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا ، حتى أنه لو وضع جزء في غير مكانه ، أو حذف ، فان « الكل التام » يصاب بالتفكك والاضطراب ؛ وذلك لأن الشيء الذى لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا ، لا يعتبر جزءا عضويا في « الكل التام » .

هوامش الفصل الثامن

(١) لا تعنى الوحدة فى نظر أرسطو معالجة كل ما يحدث لفرد واحد فى حياته ، وكان الامر أمر تقديم سيرة ذاتية . أما الملحمة ، فانها يمكن أن تتضمن الكثير من الاحداث التى تقع للشخص ، ومع هذا ، فهى لا تحتوى على شئ يقع . والمثال على ذلك يسوقه أرسطو من « الأوديسة » .

(٢) هرقليس Heraklees - أو هرقل - فى الأساطير اليونانية والرومانية هو ابن كبير الآلهة زيوس ، من الأم البشرية الكميناء زوجة أمفتريون . ويعتبر هرقليس ، أقوى وأشهر الأبطال اليونانيين القدامى . ويقال بأن الآلهة هيرا - زوجة زيوس - غارت من الكميناء لما ولدت هرقليس ، فأرسلت اليه فى مهده حيتين كبيرتين لقتله ، الا أنه أمسك بهما ، وضغط عليهما حتى الموت . وتدور حول هذا البطل الأسطورى الكثير من القصص والحكايات .

ولقد نظم بعض الشعراء الأقدمين ، ملاحم فى بطولاته ، منهم : سناثون من لاقدامون (ت ؟) ، وبانى أسيس من هاليكارناسوس (القرن الخامس ؟) ، وغيرهما .

(٣) أوديسيوس Odysseus - أو أوليس Ulysses - بطل مشهور فى الملحميتين المعروفتين « الالياذة » و « الأوديسة » . بل انه البطل الرئيسى فى الأخيرة منهما .

وكان أوديسيوس ملكا على أثاكا ، وأحد القواد اليونانيين الكبار فى حرب طروادة . وقد ألف فيه الشاعر الغنائى باخيليدس (القرن الخامس ق.م . ؟ ؟) بعض المداخل .

(٤) الأوديسة (أنظر شروح الفصل الرابع) .

(٥) البرناس Parnasos جبل يقع فى جنوب اليونان ، ويرتفع الى ٨٠٧٠ قدما . وقد اشتهر قديما بأنه موطن أبوللو رب الشعر ، والفنون ؛ ومقام بعض الآلهة الأخرى ، مثل ديونسيوس .

وبينما كان أوديسيوس يتجول فى انحاء الجبل ، بحثا عما يصطاده ، عضه خنزير برى فى احدى ركبتيه . وقد خلفت هذه العضة ندبة ، كانت السبب فى التعرف على أوديسيوس أربع مرات فى ملحمة « الأوديسة » .

(٦) ورد أن اليونانيين عندما بدأوا فى اخلاء أوليس تظاهر أوديسيوس بالجنون ، حتى لا يشترك فى الحرب .

(٧) الالياذة (أنظر شروح الفصل الرابع) .

(٩)

(الحبكة : بين الواقع ، والممكن ، والمحتمل - (٣))

(بين الحقيقة الشعرية ، والحقيقة التاريخية)

ويتضح كذلك مما ذكرناه ، أن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا ، بل ما يمكن أن يقع ؛ على أن يخضع هذا الممكن اما لقاعدة الاحتمال ، أو قاعدة الحتمية (١) . ان ليس بالتأليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر عن المؤرخ (٢) . فأعمال هيرودوت (٣) كان يمكن أن تصاغ نظما ، ولكنها - مع ذلك - كانت ستظل ضربا من التاريخ سواء كانت منظومة ، أو منثورة بيد أن الفرق الحقيقي يكمن فى أن أحدهما يروى ما وقع ، والآخر ما يمكن أن يقع . وعلى هذا ، فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ؛ لأن الشعر عندئذ يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية ، أو العامة ؛ بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة ، أو الفردية . وأعنى بالحقيقة الكلية ، أو العامة ، ما يقوله أو يفعله نمط معين من الناس ، فى موقف معين ، على مقتضى الاحتمال أو الحتمية (٤) . وهذه الحقيقة الكلية ، أو العامة ، هى التى يهدف اليها الشعر ، حتى عندما يضيف الأسماء المعيّنة للشخصيات . أما الحقيقة الخاصة أو الفردية ، فيمكن أن نستشهد عليها - مثلا - بما فعله الكبيادس (٥) أو ما جرى له وفى عصرنا هذا ، يتضح ذلك فى مسائل الكوميديا . فالشاعر الكوميدي يبنى أولا أحداث الحبكة طبقا لقاعدة الاحتمال ، ثم يضيف من عندياته أسماء الشخصيات . وهذا عكس ما كان يفعله الشعراء الهجاءون (٦) « الايامبيون » القدامى ، الذين كانوا ينظمون عن أفراد حقيقيين معروفين بالاسم . أما شعراء التراجيديا ، فانهم لا يزالون يحافظون على الأسماء التاريخية (٧) ؛ ويرجع السبب فى ذلك الى أن الشيء المحتمل الوقوع ممكن تصديقه ، ولكن الشيء الذى لم

يقع ، فأننا لا نشعر شعورا مؤكدا أنه محتمل ؛ أما ما وقع ، فإنه - من البين - محتمل ، والا لما حدث . ومع هذا ، فلا تزال هناك بعض التراجيديات التي تتضمن اسما واحدا ، أو اسمين من الشخصيات المعروفة ، بينما تكون بقية الأسماء لشخصيات مبتكرة ، أو مخترعة . وفي بعض التراجيديات الأخرى ، لا نجد شخصية واحدة معروفة كما في تراجيديا «أنثيوس» للشاعر أجاثون (٨) . فكل أحداث هذه التراجيديا وأسمائها ، مخترعة وموضوعية ؛ ومع هذا ، فالمسرحية لا تخلو من عوامل الامتاع . لذا ، ينبغي علينا ألا نحرص حرصا شديدا على معالجة القصص التقليدية الموروثة - تلك التي تستمد منها التراجيديات موضوعاتها . لأن هذا الحرص - في الحقيقة - هو ضرب من العبث ، لأنه حتى هذه القصص المعروفة ليست مألوفة إلا لقلّة من الناس ، ومع هذا ، فإنها تمتع الجميع (٩) .

وبناء على ما سبق ، يتضح أن الشاعر «أو الصانع» (١٠) ، ينبغي أن يكون صانع قصص أو حيكات أولا ، وقبل أن يكون صانع أشعار ، لأنه شاعر بسبب محاكاته ؛ وهو إنما يحاكي أفعالا . ولو حدث أن عالج موضوعا من واقع التاريخ الفعلي ، لظل مع هذا شاعرا ، فليس هناك سبب يمنع من أن تكون بعض الأحداث التي وقعت تاريخيا ، تتفق تماما في ترتيبها مع قاعدتي الاحتمال والممكن ، ومن ثم ، فإنه يكون شاعرا بالكتابة عنها .

(الحكمة الرديئة والجيدة)

وأردأ أنواع الحككات البسيطة (١١) ، والأفعال ، ما يتصف بالابسودية (١٢) . وأعنى بالحكمة الابسودية ، تلك التي تتتابع مشاهدتها التمثيلية ، دون مراعاة قاعدتي الاحتمال ، أو الحتمية . والشعراء الأردباء ، هم الذين يؤلفون - من أنفسهم - مثل هذه الحككات . أما الشعراء

المجيدون ، فانهم يقصدون الى ذلك كي يرضوا الممثلين ؛ فهم حين يكتبون أعمالهم لتعرض على الجمهور ، فانهم - غالبا - ما يمتطون الحبكة أكثر مما تحتمل طاقتها الطبيعية ، ومن ثم ، يضطرون الى احداث خلخلة في تسلسل الأحداث (١٣) .

ان التراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب ، وانما هي أيضا محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة . ويتحقق لمثل تلك الأحداث تأثير أقوى - من حيث اثاره الخوف والشفقة (١٤) - عندما :

(أ) تقع فجأة وبلا توقع ،

(ب) وعندما تتتابع ، ويتوقف أحدها على الآخر في نفس الوقت .

وعلى هذا ، فان الادهاش (١٥) المتولد ، يكون أعظم مما لو وقعت هذه الأحداث من تلقاء ذاتها ، أو بالمصادفة (١٦) . وحتى الأحداث التي تقع اتفاقا ، أو بالمصادفة ، تبدو أكثر ادهاشا عندما تتم ، وكأنها وقعت عن سابق تخطيط . ويمكننا أن نستشهد على ذلك بتمثال ميتيس في أرجوس (١٧) ، والذي وقع فوق قاتل ميتيس فقضى عليه ، وذلك عندما كان « هذا القاتل » حاضرا أحد الأحفال العامة . فمثل تلك الأحداث ، تبدو معقولة ، ولا تعزى الى مجرد الاتفاق ، والمصادفة . وعلى هذا ، فان الحبكة اذا تم بناؤها طبقا لذلك ، تكون - بالضرورة - أحسن الحيكات .

هوامش الفصل التاسع

(١) انظر : شروح الفصل السابع .

(٢) سبق أن صرح أرسطو في الفصل الأول بأن الناظم لا يكون شاعرا لمجرد استخدامه للاعاريض .

(٣) **هيرودوت** Herodotas - الملقب بأبى التاريخ - ولد فى هاليكارباسوس بآسيا الصغرى حوالى سنة ٤٨٤ ق.م. وقد انتقل منها الى ساموس ، ثم الى أثينا .

ولقد قام هيرودوت برحلات الى مصر ، وأوروبا الشرقية ، وآسيا . وكتب عن تاريخ الحرب اليونانية الفارسية ، كما سجل ملاحظات معروفة عن مصر . وتوفى فى ثورنى فى جنوب ايطاليا سنة ٤٢٠ ق.م. تقريبا .

(٤) لاشك أن العبارات التى قرن فيها أرسطو التاريخ بالشعر ، مؤسسة على مفهومه للمحاكاة . فالتاريخ - فى رأيه - يهتم بحقائق الواقع الخاصة ، أى الفردية والجزئية المحدودة ، أما الشعر فيهتم بالحقائق الكلية الشاملة ، أى العالمية ، ذات القسمات الثابتة فى ممارسات الحياة الانسانية .

واذا كان المؤرخ ، يتعرض للحقائق التى حدثت فى وقت معين ، فان الشاعر يحول هذه الوقائع الى حقائق ، ويكسبها معان جديدة من خلال قاعدتى الاحتمال والحتمية . فهو يهتم بالربط المحكم بين كل حدث وآخر ، على أساس سببى ، أى أن علاقات الممكن والضرورى ، خاضعة لتحكمات العقل الذى يعالج المسائل علاجاً مفهوماً واضحاً . أما المؤرخ ، فليس مطالباً - فى رأى أرسطو - بتلك العلاقات والتحكمات ، وانما كل همه هو تسجيل الحقائق الخاصة بنفس الترتيب الذى وقعت فيه .

ان الشاعر يراعى - عند تطوير الحبكة أو الشخصية - تحقيق التتابع السببى المنطقى للوقائع ، على خلاف ما هى موجودة عليه فى الحياة . وعلى هذا ، فان الحقيقة الشعرية تختلف عن الواقعية أو العملية . وهى فى نفس الوقت ، أسمى وأبعد فلسفة من الحقيقة التاريخية . ويجب ألا يدعى هذا الوصف الى الظن بأن الشعر فلسفة ، انه ليس فلسفة لانه مرتبط بالتطور الحسى ، وان كان يميل الى التعبير عما هو كلى وشامل .

(٥) **ألكبيادس** Alcibiades (٤٥٠ - ٤٠٤ ق.م. ؟؟) كان من رجال

الدولة الكبار فى أثينا . تمكن بمواهبه السياسية من أن يتولى قيادة الديمقراطيين المتطرفين عام ٤٢٠ ق.م. ولقد كان طموحه التوسعى سبباً فى تحالف أثينا مع أرجوس ، وبعض أعداء اسبرطة الآخرين . كما كان هذا السياسى الداهية أنانيا ، ومغامرا ،

حتى لقد تسبب فى الكثير من الويلات التى عانت منها أثينا فى ذلك الوقت ، مما أدى إلى اغتياله فى فرجيا • ولقد حاول بعض المؤرخين اليونانيين — مثل ثوكوديديس — الانتصاف لعبقريته من أهل وطنه الذين لم يساندوه •

— (٦) كان الشعراء الايامبيون القدامى — وفى مقدمتهم أرخيلوكس (القرن السابع ق.م •) — ينظمون أهاجيهم فى أناس معروفين للجميع — كشعراء الهجاء العربى — وكذلك كان يفعل شعراء الكوميديا القديمة ، وعلى رأسهم أريستوفان • أما فى الكوميديا الجديدة — التى يمثلها ميناندر — فان أسماء الشخصيات كانت عامة ، ولربما كان بعضها يدل على صفات فى الشخصية • كما كانت الشخصيات نمطية ، وذات دلالة شمولية : الطفيلى ، العبد الخبيث ، البخيل ، المومس ، الجندى النفاق • الخ •

(٧) المعنى المقصود هو أسماء شخصيات أسطورة معروفة ، مثل : أوديب ، ميديا ، أجاممنون ، أوديسيوس ، أخيل ، أنتيجونا • الخ • ومع أن أسماءها تدل على وجودها الفعلى ، إلا أنها تتحول بالمعالجة التراجيدية الى أنماط عالمية — كالكوميديا الحديثة — وتدل على قيم ، مثل : الشجاعة ، الوفاء ، القوة ، التكبر • الخ •

(٨) أجاثون Agathon شاعر تراجيدى أثينى ، فاز لأول مرة فى مسابقة عيد اللينايا المسرحية سنة ٤١٦ ق.م • تقريبا • ومن تجديده :
أ — نظم تراجيـديته « أنثيوس » من أحداث مخترعة ، لم تكن معروفة فى الأساطير والخرافات المتداولة وقتذاك • بمعنى أنه استمد حبكة وملامح شخصياته من خياله ، ولا شك أن هذا الاتجاه لم يكن مألوفاً بين شعراء التراجيديا •

ب — جعل الأناشيد الغنائية الجماعية — لأول مرة — مجرد فواصل لا علاقة صميمية لها بأحداث الحبكة من الناحية الموضوعية •
ج — كما أدخل تعديلات فى استخدام السلم الموسيقى • وتقع تراجيديات أجاثون فى موقع وسط بين الجودة والرداءة • وقد بقى من أعماله حوالى أربعين سطرا • ومن عناوين مسرحياته : « الزهرة » و « سقوط طروادة » •

(٩) كان المتفرج اليونانى — عادة يعرف مقدما القصة التراجيدية المسرحية • ولكن يبدو أن تلك المعرفة قلت فى القرن الرابع ق.م •
(١٠) ينبغى أن نتذكر أن كلمة « شاعر » — كما وردت فى كتاب « فن الشعر » الحالى — تعنى حرفيا « صانع » •

(١٢) كثيرا ما يؤكد أرسطو على أن حبكة التراجيديا يجب أن تكون « كلا عضويا » . ومع أنها تتألف من عدد معين من الأحداث ، إلا أنها يجب أن تؤلف فيما بينها فعلا واحدا تاما على المستوى الداخلى والخارجى لها . وتنشأ هذه الوحدة من أن كل حدث مرتبط مع غيره ، ومع الفعل العام برباط منطقى ، ولا يمكن استبعاده دون أن يختل الكل العام للحبكة . وعلى هذا ، فكل إبسود أى مشهد تمثيلى (أنظر الفصل الثانى عشر) ، وكل حدث فرعى ، يجب أن ينمو من الفعل العام ، كما ينمو العضو من الجسم ، على أن يكون الرابط هو الاحتمال أو الحتمية . أما اذا كانت المسرحية أبسودية - أى حلقيه المشاهد - فمعنى ذلك أن كل إبسود أو حدث شبه منفصل عن غيره ، لأن رابط الاحتمال أو الحتمية ضعيف .

(١٣) يبدو أن أرسطو حين كان يكتب هذه العبارة كان فى ذهنه قصدان :
أ - الشاعر الذى يوسع فى أحداث حبكته كى يملأ مسرحية كاملة الطول .
ب - الشاعر المجيد الذى يكتب عن قصد مشاهد معينة ، لها صفات خاصة ، كى تلائم امكانات ممثل شهير ، دونما اعتبار حقيقى لمتطلبات الحبكة .

(١٤) (أنظر شروح الفصل السادس)

(١٥) يتولد الادهاش أو الاستغراب عن وقوع حدث غير متوقع ، وغير مرتبط بخطة سابقة ، أو بغاية لشخصية معينة . ومن ثم فهو متعلق بـ « الخط » ، أى بالمصادفة التى هى نتيجة حدوث شئ غير ممكن ، وغير متعلق بهدف . (أنظر : المصادفة فى هامش (١٦) من نفس الفصل ، وراجع هوامش الفصل الرابع والعشرين) .

(١٦) ان الشعر ينكر عنصر المصادفة ، لأنها لا تنكر فعالية الطبيعة كقوة منظمة فحسب ، وانما تنكر أيضا عملية العقل الانسانى فى التعليل والمنطقة . والمصادفة - بهذا ضرب من الفوضى التى تأبى الترتيب والتخطيط .
ومع هذا لا ننكر أن المصادفة تلعب دورا فى حياة الانسان ، وبالتالى فى حياة بعض شخصيات المسرحية العالمية ، وفى مقدمتها اليونانية . غير أن المصادفات الغريبة التى تعد من شوان التجربة الانسانية ، يمكن درجها ضمن « الممكنات غير المحتملة » ، ولا مانع من أن تقع .

(١٧) كانت تقع مدينة أرجوس Argus فى شرق شبه جزيرة البليبونيز باليونان . وكانت عاصمة لولاية أرجوليس القديمة .

(١٠)

(تعريف الحبكة البسيطة والحبكة المعقدة - (٤))

والحبكة الدرامية اما أن تكون بسيطة ، واما معقدة .
وأفعال الحياة الواقعية - التي تحاكيها الحككات - تؤكد
مثل هذا التمييز .

(الحبكة البسيطة)

وأعنى بالحبكة البسيطة (١) ، ذلك الفعل الواحد
المتواصل - على النحو الذى سقناه من قبل - والذى يتغير
فيه خط البطل دون حدوث « تحول » (٢) أو « تعرف » (٣) .

(الحبكة المعقدة)

أما الحبكة المعقدة (٤) ، فهي التى يتغير فيها حظ البطل ،
اما عن طريق « التحول » ، واما عن طريق « التعرف » ، واما
بهما معا . ويجب أن يتولد « التحول » أو « التعرف » من
صميم بناء الحبكة نفسها ، وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية
أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة . وثمة فرق شاسع بين
أحداث يتولد الواحد منها من الآخر - أى كل واحد منها
نتيجة طبيعية لسابقه - وأحداث يتلو بعضها بعضا .

هوامش الفصل العاشر

- (١) تتألف الحبكة البسيطة من أحداث قائمة فيما بينها على الاحتمال أو الحتمية .
وتمتد الحبكة - من هذا النوع - فى اطراد ، دونما حدوث تغير مفاجئ ، لأنها خالية
من عنصرى « التحول » و « التعرف » ، ومن ثم لا تحقق تطهيرا كاملا .
- ويفضل أرسطو الحبكة المعقدة على الحبكة البسيطة .
- (٢) التحول (أنظر متن الفصل الحادى عشر وشروحه) .
- (٣) التعرف (أنظر متن الفصل الحادى عشر وشروحه) .
- (٤) تخضع أحداث الحبكة المعقدة - بدورها - لشرطى الاحتمال والحتمية ، الا
أنها تتميز بتوافر عنصر « التحول فى القصد » ، أو عنصر « التعرف على حقيقة » ،
أوهما معا ، وهى بهذا تحقق التطهير فى أكمل شكل له .

(التحول والتعرف - (٥))

(التحوّل)

« التحول » (١) هو تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه ، على النحو السابق ذكره (٢) ؛ على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية كما قلنا آنفا • ففي تراجيديا « أوديب » - مثلاً - يأتى الرسول ، وفى تقديره أنه سيبهج أوديب ويخلصه من مخاوفه المتعلقة بأمه ؛ ولكنه يحدث عكس التأثير الذى انتواه ، عندما يطلعه على سر مولده (٣) • وكذلك الأمر فى مسرحية « لونكيوس » (٤) ففيها يساق لونكيوس الى الموت ، بينما يتبعه دناؤوس ليقتله ، ولكن - نتيجة للأحداث السابقة - يحدث أن دناؤوس هو الذى يموت مقتولا ، بينما ينجو لونكيوس •

(التعرف)

و « التعرف » (٥) - كما يدل عليه اسمه - هو التغير ، أو الانتقال من الجهل الى المعرفة ، مما يؤدى الى المحبة (٦) ، أو الى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة (٧) • وأجود أنواع « التعرف » ، هو « التعرف » المقرون بـ « التحول » ، كما هو الحال فى تراجيديا « أوديب » (٨) • ولا شك أن هناك أنواعا أخرى من « التعرف » • وما ذكرناه ، يمكن أن يقع بالنسبة للأشياء غير الحية « الجمادية » ، أو لأى شئ آخر يمكن أن يكون فى الحياة اليومية • وانه لمن الممكن أن نكتشف أن شخصا ما قد فعل هذا الأمر ، أم لم يفعله • ولكن أهم أنواع « التعرف » اتصالا مباشرا بالحبكة ، وبفعل المسرحية ، هو ما سبق أن تعرضنا له • فهذا النوع من التعرف - المقرون بالتحول - يثير اما

شفقة ، واما خوفا • والأفعال التي تؤدي الى مثل تلك التأثيرات - أى الشفقة أو الخوف - انما تلك التي تسببها التراجيديا ، طبقا لتعريفنا لها • أضف الى هذا ، أن « التعرف » المقرون بالتحول « يمكن أن يؤدي الى نهاية سعيدة ، أو نهاية غير سعيدة (٩) • ولما كان « التعرف » - بناء على ما تقدم - يتم بين أشخاص ، فيمكن أن يتعرف شخص واحد على شخص آخر ، ويكون أحدهما معروفا • أو يمكن أن يتعرف الشخصان على بعضهما ، مثل : تعرف أورست على افيجينيا عن طريق ارسال الخطاب ؛ ولكن كان ولا بد وأن يقع تعرف آخر ، يجعل افيجينيا تتعرف على أورست (١٠) •

(الباثوس « المعاناة المستشفقة »)

وهذه الأجزاء - السابقة - عامة في كل التراجيديات • « التحول » و « التعرف » • وهناك جزء ثالث الباثوس « وهو مشهد المعاناة المستشفقة أى الباعثة على الشفقة » (١١) • ويمكن تعريفه بأنه فعل مؤلم ، أو مهلك ، كالموت ، والمقاساة الجسدية ، والجراح ، وما شابه ذلك من مشاهد تقع في مجال الرؤية البصرية •

هوامش الفصل الحادى عشر

١/ (١) كلمة « التحول » ، peripeteia - التى اختزلها العلامة Bywater فى لغته الانجليزية الى peripety - تعنى « الانقلاب المضاد للاتجاه أو الهدف » .

فقد يسير موقف درامى ما فى خطه الطبيعى نحو هدف معين ، وفجأة يطرأ عامل خارجى على هذا المسار ، ويجبره على اتخاذ وجهة أخرى غير متوقعة ، وقد يكون المسار الجديد معاكساً للاول . وعلى هذا فـ « التحول » - بنائياً - يشكل « أزمة درامية » ، أو « نقطة تحول فى الحدث » . انه مانطلق عليه « سخرية القدر » . ويفسر أرسطو معنى التحول بمثل يسوقه من مسرحية « أوديب الملك » للشاعر التراجيدى سوفوكليس .

فقد تربى أوديب الشاب - منذ الرضاعة - فى بيت ملك كورنثة الذى تبناه ورعاه . ولهذا نشأ أوديب وهو يعتقد أن الملك بوليبيوس ، وزوجته الملكة ميروب ، والداه . وذات يوم حذرته العرافة بأنه مقدر عليه أن يقتل أباه ، ويتزوج من أمه . ولكى يتحاشى وقوع هذه النبوءة ، اتخذ مهربه الى مدينة طيبة . وفى الطريق اليها ، قتل ملكها لايوس دون أن يعرف أنه والده الحقيقى . وعند أسوار المدينة ، استطاع أن يعرف اجابة الأحجية التى كان يطرحها أبو الهول ، ويقتل من لا يعرفها . ولهذا كوفئ على ذلك بتزويجه من جوكاستا ملكة طيبة دون أن يعرف أنها أمه . وبقي أوديب يحكم طيبة حكماً عادلاً فترة طويلة ، حتى دهم الطاعون المدينة . الخ .

ويشير أرسطو هنا ، الى موقف متأزم فى المسرحية المشار اليها . فقد وفد الى طيبة الراعى الكورنثى الذى كان قد تسلم أوديب رضيعاً من راعى طيبة ، وسلمه بدوره الى ملك كورنثة العاقر بوليبيوس . لقد جاء الراعى الكورنثى كى يخطر أوديب بأن الملك بوليبيوس قد مات ، وعلى أوديب أن يتولى عرش كورنثة ، الا أنه يرفض خوفاً من أن يقع الجزء الثانى من النبوءة ، وهو الزواج من أمه ميروب . وهنا يحاول الراعى أن يبذل مخاوف أوديب ، ويصارحه - وهو سعيد - بأنه ليس ابن بوليبيوس وميروب وانما هو ابن بالتبنى . الخ .

هذه المعلومة التى أدلى بها الراعى ، تعتبر تعرفاً أدى الى اكتشاف الحقيقة المرعبة ، فهى بدلا من أن تهدئ من روع أوديب ، وتسره وتسير بالحدث فى مجراه الطبيعى - كما كان الراعى يعتقد - تحدث تطورا مفاجئاً فى الحدث . ان التحول على تلك الصورة ، يتضمن تعرفاً ، وهو معرفة أوديب بأنه ليس ابناً لملكى كورنثة .

(٢) السطور الأخيرة فى الفصل السابع .

(٣) انظر هامش رقم (١) من شروح الفصل الحالى .

(٤) لونكيوس Lynceus تراجيديا مفقودة وضلعها ثيودكتيس
Theodectes (٢٧٥ - ٣٣٤ ؟ ؟ ق.م.) ، الذى عاش فى أثينا ، ودرس
على أفلاطون ، وايسوقراطيس ، وأرسطو ؛ واشتهر كخطيب ، وكاتب بلاغى له أسلوبه
الراقى المتميز .

كما كان شاعرا تراجيديا ؛ نظم حوالى خمسين مسرحية ، دخل ببعضها ثلاث
عشرة مسابقة ، فاز فيها ثمانى مرات . ولم يبق من ذلك غير شذرات يمكن أن يضعه
تحليلها فى طريق يوربيديس .

(٥) يدل المصطلح اليونانى Anagnôrisis على معنى كلمة « اكتشاف » .
الا أن أرسطو - بالرغم من اشارته الى اتساع مدلول المصطلح - قد قصره على معنى
اكتشاف شخصية لحقيقة شخصية أخرى كانت مجهولة لها . ومن ثمة ، ترجمنا
المصطلح الى لفظة « التعرف » .
و « الاكتشاف » - فى معناه العام - يدل على لحظة التنوير ، أى اللحظة التى
تتحرك فيها الشخصية من الجهل بالشئ الى معرفته . أى اكتشاف حقيقة مجهولة ،
أو مغلوطة .

أما المعنى هنا فهو مقصور على « التعرف » ، أى تعرف شخصية على شخصية
أخرى بعد طول فراق . وهذا جزء من المعنى العام الأشمل .
وهناك وسائل يتم بها التعرف شرحها أرسطو فى الفصل السادس عشر من رسالته
التي بين أيدينا . ويمكننا أن نوجز أنواعها الستة التى تحدث عنها فى الفصل المشار
اليه ، على النحو التالى :

(أ) تتعرف شخصية على شخصية أخرى كانت مجهولة لها عن طريق علامة
بدنية كجرح قديم مثلا أو قد يتم هذا النوع من التعرف بوسيلة مادية شخصية مثل
عقد ، أو أيقونة ، أو سلسلة ... الخ .

وهذا النوع - فى رأى أرسطو - أقل الأنواع قيمة من الناحية الحرفية .
(ب) تعرف يتعمده الشاعر الدرامى على لسان الشخص الذى يريد أن يكشف
عن نفسه مباشرة .

وهذا النوع - فى رأى أرسطو - ردىء لأن التعرف لا ينبع من طبيعة الأحداث ،
وانما يسوقه الشاعر صراحة على لسان الشخصية .

(ج) والنوع الثالث من التعرف ، قائم على التذكر . ففى مسرحية « القبرصيون »
المفقودة الآن . يعود طويقر من منفاه متخفيا . وعندما يشاهد لوحة تصور أباه
قالامون الذى كان السبب فى نفيه ينفجر باكيا .

(د) ويتم النوع الرابع من التعرف عن طريق القياس المنطقى . ويضرب لذلك
أرسطو أمثلة من مسرحيات لم يصلنا منها شئ ، الا من تراجيديا « حاملات القرابين » :
هذا الرجل يشبهنى ، ولا أحد يشبهنى غير أورست ، اذن فهو أورست .

(ه) أما التعرف المركب ، فينتج عن استنتاج خاطيء بين شخصيتين كما حدث في المسرحية الضائعة « أودسيوس الرسول المزيف » . فحين يدعى أودسيوس بأنه سيعرف القوس التي لم يرها ، يعتقد الشخص الآخر بأنه سيتعرف عليه .
(ز) ولعل أحسن نوع من أنواع التعرف - في رأى أرسطو - هو الذى يتولد من الأحداث ذاتها ، كما فى مسرحية « أوديب الملك » لسوفوكليس :
(أنظر متن الفصل السادس عشر وشروحه) .

(٦) لا يدل المعنى هنا على الوقوع فى الحب بمعنى الغرام أو العشق ، وإنما يدل على اكتشاف الشخص لانسان عزيز عليه (يحبه) . كأن يكتشف الأب هوية ابنه المفقود ، أو هوية أخته الغائبة عنه منذ مدة طويلة ، أو يكتشف الصديق حقيقة صديقه الغائب . الخ . وهنا تعنى الكلمة « معزة » أو « مودة » أو مثل ذلك .

(٧) أنظر السطور الأخيرة فى الفصل السابع ، وكذلك بدايات الفصل الثالث عشر .

(٨) راجع هامش رقم (١) من شروح الفصل الحالى .

(٩) أنظر متن الفصل الثالث عشر وشروحه .

(١٠) فى مسرحية « افيجينيا فى تاوريس » - احدى تراجىديات يوربيديس الباقية - تكتب افيجينيا رسالة وتعطيها الى بليادس كى يقوم بتسليمها الى أخيها فى اليونان ، ليأتى وينتزعها من بلاد التاوريس . هذا ، بينما أورست واقف فى صحبة صديقه دون أن تعرفه هى . وهنا يعطى بليادس الرسالة لأورست فى الحال ، ولكن افيجينيا لا تصدق أنه هو ، فيضطر أورست الى أن يتبادل معها الذكريات القديمة حتى تتعرف عليه ، وترتمى بين ذراعيه . وهنا يقع التعرف الثانى ، الذى يشير اليه أرسطو .

(١١) يرى أرسطو أن أجزاء الحبكة ثلاثة : التحول ، والتعرف ، والمعاناة المستشفقة pathos . وكان يمكن الاكتفاء بكلمة المعاناة فى مقابل كلمة باثوس ، الا أننى أثرت اضافة صفة المستشفقة - أى التى تثير الاشفاق ، أو التعاطف ، أو الأسف - تمييزا عن المعاناة التى يمكن أن يكابدها من يستحقها . فالمعاناة المستشفقة تتمثل فى أوديب - مثلا - وقد خرج من قصره الى الجمهور ، ووجهه ملطخ بالدماء بعد أن سمل عينيه .

(الأجزاء الكمية للتراجيديا)

(تعديد الأجزاء)

لقد انتهينا (١) - فيما سبق - من الحديث عن العناصر
الكيفية (٢) التي تتركب منها التراجيديا ككل متكامل .
ولنتحدث الآن عن الأجزاء الكمية ، أى الأقسام المنفصلة ،
التي تنقسم إليها التراجيديا ، وهى :

- (١) المقدمة « البرولوج »
- (٢) المشهد التمثيلي « الابيسود »
- (٣) المخرج « الأكسودوس »
- (٤) غناء الجوقة . وهو ينقسم بدوره الى نوعين :

- (أ) المدخل « البارودوس »
- (ب) المنشد « الاستاسيمون »

وهذه الأجزاء - السابقة - عامة فى كل التراجيديات .
أما بعض التراجيديات ، ففيها بصفة خاصة :

- (أ) أناشيد للمثلين ،
- (ب) ومناجى « كوموس »

(تعريف الأجزاء)

المقدمة « البرولوج » (٣) : هى كل الجزء الذى يسبق
مدخل الجوقة « البارودوس » .

المشهد التمثيلي « الابسود » (٤) : هو كل الجزء الذى
يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة .

المخرج « الاكسودوس » (٥) : هو كل الجزء الذى

لا يعقبه نشيد من أناشيد الجوقة .

المدخل « البارودوس » (٦) : هو كل النشيد الابتدائى للجوقة .

المنشد « الاستاسيمون » (٧) : هو أغنية جماعية تؤدىها الجوقة ، وخالية من الأوزان الأنابستية ، والطروخاسية (٨) .

المناحة « الكوموس » : عبارة عن مرثية تنشدتها الجوقة بالاشتراك مع الممثل .

وهكذا (٩) ،

(١) تحدثنا من قبل عن أجزاء التراجيديا الكيفية التى تتألف منها ككل ،

(٢) ثم عددنا هنا الأجزاء الكمية ، أى الأقسام المنفصلة التى تنقسم إليها التراجيديا .

هوامش الفصل الثانى عشر

(١) أنكر بعض الباحثين فى كتاب « فن الشعر » - مثل : رتر ، وبرنياس ، وسوزميل وغيرهم - هذا الفصل الثانى عشر ، وعدوه مدخولا ، بدعوى أنه - أى الفصل - يقاطع تسلسل حديث أرسطو عن الحبكة . الا أن بعض الباحثين الآخرين - مثل فالن - عدوه أصيلا .

(٢) راجع متن الفصل السادس وشروحه ، حيث تكلم أرسطو عن الأجزاء الكيفية .

(٣) قد تفتتح التراجيديات اليونانية بمقدمة prologos وهى عبارة عن مشهد تمثيلى قد يتم فى صيغة ديالوج ، أو مونولوج تؤديه شخصية واحدة . وتؤدى هذه المقدمة ، قبل ظهور الجوقة أمام المشاهدين . وفيها يحاول الشاعر التراجيدى ، أن يهيىء الأذهان للموضوع المعالج ، وأن يقدم بعض الخطوط الضرورية فى تصوير الأحداث والشخصيات .
وبعض التراجيديات - كالفرس لاسخيلوس - خالية من المقدمة ، وانما تبدأ مباشرة بالمدخل (البارودوس) .

(٤) المصدر اليونانى للكلمة هو epeisodion ، والمقصود عمليا هو المشهد التمثيلى فى التراجيديات ، والذي يصور أحداثا يؤديها الممثلون . وهو يقع بين نشيدين من أناشيد الجوقة .
ويختلف عدد المشاهد التمثيلية (الابيسودات) من تراجيديات لأخرى .
(٥) المخرج exodos هو الجزء الأخير فى التراجيديات اليونانية ، والذي يبرح فيه الممثلون وأفراد الجوقة أماكنهم . انه مشهد النهاية .

(٦) المدخل parados هو الجزء الذى يلى المقدمة prologos فى التراجيديات . واذا لم توجد المقدمة فيعتبر بالتالى الجزء الأول فى التراجيديات . والمدخل عبارة عن أنشودة تؤديها الجوقة وهى تدخل الى مكانها فى الأوركسترا لأول مرة . وتظل باقية فيه الى أن تنتهى المسرحية .
ويضمن الشاعر هذا الجزء بعض الخيوط الأولية لأحداث المسرحية . كما يهيىء من خلاله الجو النفسى الذى سيسود الوقائع .

(٧) المنشد stasimon هو الجزء الذى تؤديه الجوقة بعد كل مشهد تمثيلى (ابسود) . وفيه تعلق الجوقة على ما يجرى من أحداث .

(٨) يعتبر الوزن الأنابستى anapaistos ، والوزن الطروخاسى trochaios من استعمالات المداخل parodos ، أى الأناشيد التى تؤديها الجوقة ، وهى تدخل الى مكانها بالأوركسترا للمرة الأولى ؛ وليس من استعمالات المناشد Stasimon أى الأناشيد الجوقية التى تعقب المشاهد التمثيلية .
الا أن هناك بعض الاستثناءات التى نجدها مثلا فى تراجيدى « ميديا » ليوريبيديس .
فالمنشد (سطور من ١٠٨١ - ١١١٥) موزون وزنا أنابستيا ، وهذا على غير العادة .
ومن المعتقد أن أرسطو . كان - من هذه الناحية - يفكر فى تراجيديات القرن الرابع ق م .

(٩) هذه الأجزاء الكمية تدل على أن المسرحية التراجيدية القديمة ، كانت عبارة عن مشاهد تمثيلية ، تفصل بينها أناشيد غنائية جماعية .

(١٣)

(خصائص الفعل التراجيدي - (٦))

وتتمة لما ذكرناه من قبل ، نتابع القول (١) :

(١) فيما ينبغي على الشاعر أن يهدف اليه عند بناء
بكات مسرحياته ،

(٢) وما ينبغي عليه أن يتجنبه في ذلك ،

(٣) وما هي الوسائل التي تجعل التراجيديا تنتج تأثيرها
خاص .

(صفات التراجيديا الجيدة ، وأنواع التحول)

ان التراجيديا الكاملة - كما رأينا - هي التي :

(١) تكون حبكتها من النوع المعقد ، لا البسيط (٢) ،

(٢) والتي ينبغي أن تحاكي أفعالا من شأنها إثارة
شفقة والخوف (٣) - وتلك هي الخاصية المميزة للمحاكاة
أسوية .

(٣) ويتبع ذلك - وفي المقام الأول - أنه ينبغي على
التحول « الذي يطرأ على حظ البطل :

(١)

ألا يكون في منظر رجل فاضل ، ينتقل من حال النجاح
لسعادة ، الى حال الشدة والشقاوة ؛ لأن ذلك لن يحرك فينا
نقمة ولا خوفا ، وانما يصدم مشاعرنا ويؤذيها .

(ب)

كما ينبغي ألا يكون التحول فى منظر رجل سيء ، ينتقل من حال الشدة والشقاوة ، الى حال النجاح والسعادة ؛ فلاشئ أبعد عن روح التراجيديا من مثل تلك الحبكة بالذات ، لأنها (١) تخلو من أهم متطلبات التراجيديا ، (٢) ولا ترضى شعورنا الانسانى العام تجاه الآخرين (٣) . كما أنها لا تثير فينا الشفقة أو الخوف .

(ج)

كما ينبغي ألا يكون التحول فى عرض منظر رجل فى غاية السوء ، وهو ينتقل من حال السعادة الى حال الشقاوة ؛ لأن الحبكة من هذا النوع تثير فينا شعور التعاطف الانسانى العام الذى نحسه تجاه الآخرين ؛ ولكنها لا تثير شفقة أو خوفاً ، لأن الذى يثير الاحساس بالاشفاق هو ما يقع من سوء لشخص لا يستحق أن يشقى ؛ والذى يثير الخوف هو ما يقع من أخطار لشخص يشبهنا . وعلى هذا ، فان مثل هذا التحول لن يولد من الموقف ما يثير الشفقة أو الخوف (٤) .

(د)

ويبقى بعد هذا البطل الذى يقف بين هذين الطرفين ، أى الشخص الذى ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل والذى يتردى فى الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر ، ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير « هامارتيا » (٥) . انه يجب أن يكون أحد المشهورين جداً والناجحين ، مثل أوديب (٦) أو ثيستس (٧) أو تدل أى شخص آخر ممن ينتمون الى أسرة مثل أسرتيهما (٨) .

(صفات الحبكة الجيدة)

وعلى هذا ، ينبغي أن تكون الحبكة الجيدة البناء على النحو التالى :

(١) فردية (٩) فى موضوعها - لا مزدوجة ، كما يقول البعض .

(٢) وأن يكون التحول فى حظ بطلها من حال السعادة الى حال التعاسة ، وليس من حال التعاسة الى حال السعادة .

(٣) كما ينبغى ألا يكون هذا التحول نتيجة شر أو رذيلة ، ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير . على أن يصدر ذلك من شخصية كالتى وصفناها ، أو خير منها لا أسوأ . والتجارب العملية التى يقدمها المسرح ، تؤيد صدق ما نقول . فلقد كان الشعراء فى بادئ الأمر يعالجون أية قضية تراجيدية تتيسر لهم . أما الآن ، فإن أحسن التراجيديات - غالبا - ما تدور قصتها حول فرد من احدى تلك الأسر القليلة ، مثل : ألكيميون (١٠) ، وأوديب (١) ، وأورست (١٢) ، ومليجر (١٣) ، وثيستس (١٤) ، وتليفوس (١٥) ، وغيرهم من هؤلاء الذين فعلوا أمورا رهيبة ، أو عانوا منها .

(النهاية الصحيحة للتراجيديا)

لذا ، لكى تكون التراجيديا مستوفية لشروط الفن أو الصنعة ، ينبغى أن تكون على هذا النحو من البناء . ومن ثم ، يخطئ هؤلاء النقاد الذين يلومون يوربيديس (١٦) على أنه يسلك هذا النهج فى مسرحياته ، وعلى أنه ينهى أكثرها بنهايات غير سعيدة . بينما ذلك - كما ذكرنا - هو النهاية الصحيحة للتراجيديا . وخير برهان على قولنا ، هو ما يقع فى المسرح ، وفى أثناء المسابقات الدرامية ، فإن مثل تلك المسرحيات اذا ما أحسن بناء حبكاتها ، تكون أعظم تأثيرا مأسويا . لذا ، فإن يوربيديس - وإن فاته حسن السيطرة على بناء حبكاته - يعد أبرز شعراء الدراما من الناحية المأسوية (١٧) .

(النهاية المزدوجة)

وفى المرتبة التالية ، يأتى هذا النوع من الحبكات الذى يجعله بعض النقاد فى المقام الأول ، وهو الذى تزدوج فيه الحبكة مثل « الأوديسة » (١٨) . فان لهذا النوع نهايتين متضادتين : أحدهما للشخصيات الخيرة ، وأخراهما للشخصيات الشريرة (١٩) . وإذا كان هذا النوع من الحبكات مفضلا، فانما يرجع ذلك الى ضعف تقدير المشاهدين؛ لأن الشاعر التراجيدى حينئذ يسترشد فيما يكتبه ، بما تمليه رغبات متفرجيه . غير أن الامتاع الذى يتولد من ذلك النوع من الحبكات ، ليس هو الامتاع الحقيقى ؛ انما هو يناسب الكوميديا كجنس درامى ؛ فلو أن الأشخاص فى المسرحية الكوميديا كانوا أعداء ألداء كما فى القصة الأصلية - كأورست وايجستوس مثلا - لتركوا المشهد المسرحى ، وهم فى النهاية أصدقاء ، لا قاتل بينهم ولا مقتول .

هوامش الفصل الثالث عشر

(١) وصل ما انقطع بالفصل الثانى عشر ، الذى يعتقد بعض الباحثين بأنه مدخول على استرسال أرسطو فى حديثه عن الحبكة ، والذى يمتد حتى الفصل السادس عشر ، ولا يقاطع الا بالفصل الذى يسبقه .

(٢) راجع متن الفصل العاشر وشروحه المتعلقة بتعريف الحبكة البسيطة ، والحبكة المعقدة .

(٣) راجع متن الفصل السادس وشروحه الخاصة بالخوف والشفقة .

(٤) نود أن نؤكد - كما يؤكد أرسطو - أن القياس الأساسى لتقدير التأثير الصحيح للتراجيديا الحقة هو ما تثيره من الخوف والشفقة . وتحول حظ البطل الشرير أو السيئ من السعادة الى الشقاء - كما سنرى فيما بعد من شروح ، لا يثير هذين الانفعالين ، وانما يثير مشاعر الارتياح والرضا فى نفوس المشاهدين ، وهى مشاعر لاتولدها التراجيديا الجديرة بهذا المسمى .

(٥) المصطلح هامارتيا Hamartia من أعقد المصطلحات الأرسطية التى دار حول مدلولها جدل طويل . فقد تعنى الكلمة لدى مفسريها : « خطأ » ، أو « زلة » ، أو « عيبا » ، أو « ذنبا » ، أو « نقصا خلقيا » ، أو « سوء تقدير » أو « خطوة خاطئة » ، أو « نقطة ضعف » ... الخ .

وقد مال بوتشر ، وبأى ووتر ، وروستانى الى ترجمتها بـ « خطأ فى الحكم » ، أما الس ، ومارتن ، فقد فسر كلاهما المصطلح على أساس أن البطل معرض لارتكاب خطأ بسبب افتقاره لمعرفة ما . وعلى هذا قد يقع فى اقتراف سلسلة من الأخطاء . بل ويذهبان أبعد من ذلك الى القول بأن البطل التراجيدى يظهر منذ البداية وبه ميل الى فعل خطأ ، حتى ليصبح خصيصة من خصائص شخصيته .

ولا شك أن الاهتداء الى تأويل معين لهذا المصطلح ، يقود بالضرورة الى تحديد مفهوم أحد مقومات الشخصية التراجيدية .

والبطل التراجيدى - كما نميل الى تعريفه - لا يكون انسانا مكتمل الصفات الخلقية كالملائكة ، وليس بالسيئ كالأشرار ، وانما هو انسان فاضل ، جاد ، يدفع الى الشقاء دفعا بسبب عدم ادراكه الكامل لأبعاد مشكلة تواجهه ، مما يجعله يخطئ فى الحكم ، أو يسيء التقدير .

وهذا الخطأ ، أو سوء التقدير ، ينتج عن أحد المسببات الأرسطية التالية :

أ - جهل البطل بحقيقة مادية ، أو وضع ما .

ب - التسرع بأبداء رأيه فى موقف معين ، أو التهاون فى تمحيص هذا الرأى .

ح - عدم تعمد ارتكاب الخطأ أو سوء التقدير ، وإنما يحدث منه ذلك مصادفة .
كالفعل الذى يقع فى ساعة غضب أو انفعال .

ويرجع النقاد خطأ الملك أوديب - أو سوء تقديره - الى مزاجه الاندفاعى ، والى ثقته الزائدة بنفسه . بل ويعتقد بوتشر ، أن المسيبات الثلاثة المذكورة هنا ، تتمثل فيه ، « والتى لا يمكن أن يوجد لها مصطلح واحد فى الانجليزية يشملها جميعا » .

(٦) كانت قصة أوديب ، وقصة عائلته معروفة لدى اليونانيين بكثرة حوادثها المفجعة .

وأوديب هو ابن لايوس ملك طيبة ، وملكته جوكاستا . ولقد حاول والداه أن يتحاشيا تحقيق نبوءة مشئومة بقتله فى المهد ، الا أنه عاش فى كورنثة دون أن يدريا . وعمل القدر على تحقيق النبوءة بقتله لأبيه وزواجه من أمه دون أن يعرف . ولقد خلص أوديب طيبة من الوحش ، ونصب عليها ملكا عادلا رحيمًا . الا أن الآلهة رزأت المدينة بطاعون مدمر ، لأنها ملوثة بقاتل لايوس . وبعد محاولات من البحث والتقصى ، اكتشفت الحقيقة ، فقتلت الأم نفسها ، وفقاً لأوديب عينيه ، ونفى نفسه من المدينة ، وفى صحبته ابنته أنتيجونا . وبقي يسبح فى البلاد حتى عاد الى كولونوس - بالقرب من أثينا - ومات ميتة القديسين .

(أنظر طرفاً من قصة أوديب فى شروح الفصل الحادى عشر) .
ولقد أثمر زواج أوديب من أمه ولدين (اينوكليس - وبولينيكس) وبنتين - (أنتيجونا - وايسمين) . ومات كل منهم - ما عدا ايسمين - ميتة فاجعة ، بعد تعرضه لأحداث تعسة .

(٧) ثيستس Thyestes - مثل أوديب - ينتمى الى عائلة خرافية معروفة لليونانيين القدامى - بكثرة الجرائم والأحداث الدامية .
وتقول قصته بأنه ضاجع ايروب زوجة أخيه أترىوس . ولكى ينتقم الأخير من شقيقه ، دعاه الى وليمة بدعوى المصالحة والتراضى . وفى هذه الوليمة كان ثيستس يأكل لحم أبنائه الصغار ، دون أن يعرف أن أخاه ذبحهم .
كما أن ثيستس هذا ، اغتصب فى الفراش ابنته بيلوبيا - دون سابق علم - وأولدها ايجستوس . ولما مات أترىوس ، خلفه ثيستس على عرش ميسينا ، الا أن مينالوس وأجاممنون - ابنا اترىوس اغتصب منه العرش وأصبح أجاممنون ملكا على ميسينا .
وقد قتله ايجستوس ، وتزوج قرينته كليتمنسترا . وما حل بذرية أجاممنون وزوجته الغادرة من كوارث ، ترويه قصص أخرى (أنظر - مثلاً - أورست بهوامش نفس الفصل ، وكذلك كليتمنسترا بهوامش الفصل التالى) .

(٨) ان مواصفات البطل التراجيدى هنا مستمدة أساساً من وظيفة التراجيديا ، التى تتمثل فى التطهير من عاطفتى الخوف والشفقة ، والتى سبق أن تحدث عنها

أرسطو فى الفصل السادس •

أما أنماط الشخصية التراجيدية الأربعة التى يطرأ على حظها التحول ، فهى :

أ – شخص فاضل ، يتحول من حال السعادة الى الشقاء • وهذا التحول لا يثير عطفاً أو شفقة ، وإنما يصدم شعورنا الأخلاقى ، لأنه انسان لا يستحق أن يشقى •

ب – شخص سىء يتحول من الشقاء الى السعادة • وهذا التحول مجرد تماماً من الغاية التراجيدية المستهدفة • كما أنه لا يرضى قيمنا الأخلاقية التى توجب تحقيق العدالة عن طريق مكافأة الفاضل ، ومعاقبة المسىء •

ج – شخص فى غاية السوء ، يتحول من حال السعادة الى الشقاء • وهذا التحول قد يرضى الجانب الأخلاقى فينا ، ولكنه يفتقر الى القيم المميزة للتراجيديا •

د – شخص يقف بين طرفى الفضيلة والسوء ، وان كان أقرب لطرف الفضيلة • ويتحول هذا الشخص من السعادة الى الشقاء – لا بسبب تمام كماله ، أو بسبب رذيلة فيه – ولكن بسبب خطأ ما ، أو بسبب سوء تقدير لأمر ما ساقته اليه الأقدار • وهو فوق ذلك كله ، من طبقة اجتماعية عليا •

وهناك قول آخر – ممكن الحدوث – لم يشر اليه أرسطو ، وهو امكانية تحول رجل فاضل من حال الشقاء الى السعادة ، الا أن هذا النوع من التحول – طبقاً لوجهة نظر أرسطو – لن يحدث التأثير التراجيدى الصحيح ، لان النهاية ستكون سعيدة ، وهذا مالا يميل اليه أرسطو •

من ذلك يتضح ، أن أرسطو – كأفلاطون – يقيم تقديره للشخصية على أساس أخلاقى • الا أنهما يتناقضان بعد هذا تناقضا حاداً • فإذا كان أفلاطون يرى أن الشخصية هى غاية المحاكاة الشعرية ، التى يجب أن تصنف أشخاصاً نحب أن نحاكاهم ، فان أرسطو يرى أن الشعر طالما يحاكى فعلاً ، فانه لا يمكن محاكاة هذا الفعل بلا وصف لشخصية • ووصف هذه الشخصية ، يجب أن يعتمد على وجوب تحقيق التأثير المستهدف من معالجة هذا الفعل • وعلى هذا ، فان تحليل أرسطو للشخصية محكوم بمبدأ جمالى أولاً ، وبمبدأ أخلاقى ثانياً •

(٩) يقرر أرسطو أن الحبكة تتضمن جملة من الأحداث المتنوعة ، الا أنه يجب أن تكون منظومة فى فعل واحد • وعلى هذا يستبعد امكانية وجود فعل آخر مواز للفعل الأول ، أو متفرع منه • ويعنى ذلك – فى بساطة – أن أرسطو يعارض وجود حبكة ثانوية أو فرعية *sub-plot* ، حتى لا يتشتت انتباه المتفرج ، ولا يضيع تأثير النهاية التراجيدى •

(١٠) الكيميون Alcmaeon هو ابن امفياروس من أرفيل ، وأحد أبناء

السبعة الذين هاجموا طيبة بقيادة بولينيكس بن أوديب •

ولقد أمره أبوه بقتل أمه ، ولذا تسلطت عليه الهات الانتقام ، وطاردته فى كل مكان ، مثلما تسلطت على أورست الذى قتل أمه كليتمنسترا . وله مغامرات طويلة فى الأساطير القديمة ، التى كانت مصدرا من المصادر الخصبة التى كان شعراء التراجيديا يستمدون منها موضوعات لأعمالهم .

(١١) أوديب (أنظر هامش رقم ٦ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٢) أورست Orestes هو ابن أجاممنون من كليتمنسترا ، وشقيق البنات : اليكترا ، وافيجينيا وخريسوثيميس . ولقد قتل أورست أمه وعشيقها ايجستوس انتقاما منهما ، لأنهما قتلا أباه وهو صغير . وبعد أن طاردته ربات الانتقام ، صفحت عنه الالهة ، وأصبح ملكا على أرجوس . وبعد قتل نيوبتوليموس تزوج من هرميون ابنة مينلاوس وهيلين ، وعاش حتى بلغ التسعين من عمره . ولكل شخص ذكر هنا قصة صالحة للمعالجة التراجيدية .

(أنظر هامش رقم ٧ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٣) البطل مليجر Meleager أمه أثلثيا ، وأبوه أونوريوس ملك كاليدونيا . وتقول الأسطورة أن الأب عندما أهمل فى تقديم القرابين للالهة أرتميس ، سلطت على المملكة خنزيرا برياً متوحشا . فاجتمع الأمراء والمحاربون الشجعان كى يتفكروا على الوسيلة التى يتخلصون بها من الخنزير . واستطاع مليجر أن يقتل الحيوان بيديه ؛ ولأنه كان يحب أثلثيا ، فقد أهداها رأس الحيوان . غير أن هذا التصرف أثار السخط ، حتى اضطر مليجر الى قتل خاليه بلكيبوس ، وتوكسيوس . ويذكر أحد المصادر ، أن الأم غضبت لقتل شقيقها فتسببت فى موت ابنها مليجر ، ثم لاحقها الندم والحزن فانتحرت .

(١٤) ثيستس (أنظر هامش رقم ٧ من هوامش الفصل الحالى) .

(١٥) تليفوس ، هو ابن البطل هرقل ، وكانت أمه تدعى أوج . ويقال بأنه ألقى على جبل عندما كان طفلا ، فقامت بارضاءه عنزة برية - وقيل ظبية - حتى التقطه الرعاة ، وأشفقوا عليه ، وتولوا تربيته حتى صار يافعا .

وأثناء حرب طروادة صدرت نبوءة مؤداها أن طروادة لن تسقط ما لم يتدخل بالمساعدة أحد أبناء هرقل . ومع أن تليفوس كان متزوجا من ابنة بريام ، ملك طروادة ، إلا أنه حارب مع اليونانيين ضد حميه ، اعترافا بفضلهم فى إشفائه من جرح عميق ، كان قد أصيب به .

(١٦) يعد يوربيديس Euripides بن منسارخوس أحد ثلاثة شعراء

تراجيديين عظام ، ظهوروا فى القرن الخامس ق.م. ولقد ولد فى سلاميس التى كانت تبعد حوالى ستين ميلا شمالى شرق أثينا - ذات يوم بين عامى ٤٨٥ و ٤٨٠ ق.م. وبينما يعتقد معظم الدارسين ، أنه ولد فى أسرة طيبة ثرية ، يرى بعضهم الآخر - أستنادا على غمزات أريستوفانيس فى مسرحيته « الضفادع » - أنه ولد فى أسرة فقيرة ، وكانت أمه تباع الخضروات . ومهما كان أمر أسرته ، فان يوربيديس بدأ يهتم منذ صغره ، بدراسة الشعر والفلسفة ، وممارسة التصوير والألعاب الرياضية .

وفى فترة حياته المتأخرة ، كان صديقا حميما لبعض فلاسفة عصره ، من أمثال : سقراط الذى كان يحرص على مشاهدة مسرحياته ، وأرخيلوس ، وبروتاجوراس الذى أعاد يوربيديس بعض أفكاره .

ومع أن يوربيديس بدأ ينظم مسرحياته فى سن الثامنة عشرة من عمره ، الا أنه لم يسمح له بدخول المسابقات المسرحية الا وهو فى حوالى الثلاثين . ولقد كتب يوربيديس ما يقرب من اثنتين وتسعين مسرحية ، غير أنه لم يفز بالجائزة الأولى غير مرات قليلة ، مما أشعره بمرارة الاضطهاد ، فاضطر الى الرحيل من أثينا الى تساليا ، ثم الى مقدونيا . ومات فى بلاط الملك أرخيلوس ربما سنة ٤٠٦ ق.م.

لم يبق من أعمال يوربيديس غير تسع عشرة مسرحية نذكر منها :

السست ٤٣٨ ق.م.

ميديا ٤٣١ ق.م.

هيبولوتوس ٤٢٨ ق.م.

أندروماخى ٤٢٦ ق.م.

أطفال هرقل ٤٢٢ ق.م.

افيجينيا فى تاوريس ٤١٩ ق.م.

هيلين ٤١٢ ق.م.

اليكترا ٤١٣ ق.م. . . . الخ .

أفكاره :

- كان يوربيديس مهتما بالأفكار الدائرة حول مشكلات عصره الاجتماعية ، والسياسية ، والدينية ؛ والفلسفية كما كان عقلانيا ، وحر التفكير ، ومتشككا فى قضايا مجتمعه . ولهذا جاءت ثيمات مسرحياته - الباقية - وهى تدور حول موضوعات رئيسية ثلاثة : الحرب ، والنساء ، والدين .

- حاول فى مسرحياته أن يرفع من شأن البعامة من الشعب ، ومن المرأة بصفة خاصة ، وأن يغمز بأفراد الطبقة الارستقراطية .

- كان يوربيديس يواجه العاطفة بالعقل ، ومعايير السلوك المطلقة بالمحدودة . ولم يكن ملحدا - كما ظنوه - وانما كان يعارض فكرة تجسيد الآلهة فى صور بشرية ، وينقد مساوئ الأخلاق التقليدية ، والعقيدة ، والعرافة ، والتنبؤ . كما كان - فى مسرحياته - يتعاطف مع آلام البشر ، وطموحاتهم ، ومحدوديتهم .

حرفيته :

- تتميز حركات يوربيديس المسرحية بالتعقيد ، وان كانت فى كثير من الأحيان مغلظة البناء .
- يميل الى الواقعية ، وتصوير شخصياته « كما هى فى الحياة » . ولا يتأبى عن التعرض لشخصيات بسيطة من الواقع : كالخادم ، والفلاح ، والعبد . . . الخ . كما اهتم بتحليل العواطف الانسانية ، ومعالجة فكرة الحب .
- يميل الى استخدام التشويق ، والادهاش ، والبرولوجات غير الدرامية ، واللمسات الفكاهية السريعة . وقد بشرت أعماله بالميلودراما كجنس مسرحى .
- قلل من أهمية الجوقة ، وجعل العلاقة بين أناشيدها ، والموضوع المعالج بالابيسودات ، ليست عضوية ، حتى أصبحت - تلك الأناشيد - أشبه بالفواصل الغنائية .
- تتميز لغته الشعرية بالبساطة ، والاتجاه نحو لغة الحياة اليومية . وان كانت تميز فى كثير من مواضعها نحو البلاغة والجدل .

(١٧) لم ترد « النهاية غير السعيدة » كجزء ضمن تعريف أرسطو للتراجيديات فى الفصل السادس ، كما أنها لم تكن بالضرورة خاتمة كل التراجيديات اليونانية . ولكن يبدو أن التراجيديات التى كانت تظهر فى عصر أرسطو كانت تنتهى بنهايات سعيدة ، أو مزدوجة . وكان النقاد يناصرون هذا الاتجاه ، ضد نهايات معظم تراجيديات يوربيديس غير السعيدة . أما أرسطو فيرى - بعد أن ينتصر ليوربيديس - أن المتعة التى تتولد من هذه النهاية السعيدة ، تتلاءم مع الكوميديا .

(١٨) الأوديسة (أنظر هوامش الفصل الرابع) .

(١٩) يعارض أرسطو فى وجود نهايتين للتراجيديات ، احدهما مأسوية بالنسبة لاحدى الشخصيات ، وأخرهما سعيدة بالنسبة لشخصية أخرى . فمن شأن هذا التأثير المزدوج أن يضعف التأثير المأسوى الذى تهدف اليه التراجيديات الحقة ، والذى يتمثل فى احداث التطهير من عاطفتى الخوف والشفقة .

ومن ذلك فتبين أن أرسطو يضع حدودا حول التراجيديات ، حتى لا تتداخل مع خصائص جنس آخر درامى يسمه وهو التراجيكوميدي . كما أنه ضد الترويح الملهوى - الذى يعقب الأحداث الجادة - ومن ثم ، فهو يفصل بين خصائص التراجيديات ، وخصائص الكوميديا فصلا حاسما .

(مسيبيات التأثير التراجيدى (١))

مثيران للخوف والشفقة (

وكما قد يستثار الخوف والشفقة عن طريق •
 ١ - مشاهدة « المرئيات المسرحية » (١) ، فانهما يمكن أن يتولدا •

٢ - من صميم بناء أحداث المسرحية التراجيدية • وهذه هي الطريقة الأفضل ، والتي تدل على تفوق الشاعر الدرامى • لأن الحكمة ينبغى أن تبني على نحو متقن ، يجعل من يسمعها تروى - دون أن يراها معروضة - يمتلىء بالرعب ، وتأخذه الشفقة ، وذلك هو الأثر الذى يشعر به كل من يصغى الى قصة أوديب تتلى على مسامعه • ولكن أحداث نفس هذا التأثير عن طريق « المرئيات المسرحية » وحدها ، انما هو أمر بعيد عن مطلب الفن الصحيح ، وذلك لأن التأثير يعتمد فى توليده - عندئذ - على مساعدات خارجية (٢) • أما أولئك الذين يستغلون الوسائل المرئية ، كى لا يثيروا احساسا بالخوف ، وانما ليبعثوا مجرد احساس بالاستبشاع والرعب ، وانما هم بهذا بعيدون تماما عن هدف التراجيديا ، وطبيعتها • لأنه ينبغى ألا نطالب التراجيديا بكل نوع من مسيبيات المتعة ، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها (٣) • وطالما كانت المتعة التراجيدية تتمثل فى الشفقة والخوف ، وأن الشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته ، فيتضح - عندئذ - أن مسيبيات ذلك التأثير ، ينبغى أن يضمنها الشاعر أحداث قصته •

(أنواع الأحداث التراجيدية)

ولننظر الآن فى أنواع تلك الأحداث التى تهزنا وجدانيا ،

والتي من شأنها أن تكون اما مثيرة للـخـوف ، أو مثيرة للشفقة .

ان الحدث الذي من طبيعته احداث هذا التأثير ، يجب أن يقع اما (١) لأشخاص هم أصدقاء ، (٢) واما أعداء ، (٣) واما لاهم بأصدقاء ولا بأعداء . فاذا ما قتل عدو عدوه ، أو اعتزم ارتكاب ذلك ، فليس في هذا ما يثير الشفقة - اللهم الا اذا كان العذاب ، أو المعاناة في حد ذاتها مثيرة للشفقة . ويصدق نفس الأمر أيضا ، حين يتعلق بأشخاص ليسوا بأصدقاء ولا بأعداء . ولكن ، اذا وقع الحدث المأسوي لأشخاص هم أقرباء بصلة الدم - كأن يقتل أخ أخاه (مثلا) أو ينوي قتله ، أو يقتل ابن أباه ، أو أم ابنها ، أو ابن أمه ، أو أى فعل آخر من هذا النوع - فهذا هو الحدث الجدير بأن يبحث عنه الشاعر التراجيدى . ومن ثم . لا يحق لهذا الشاعر أن يغير في الخطوط الرئيسية في القصص الموروثة ، كتغييره - مثلا - من الحقيقة القائلة بأن كليتمنسترا (٤) قد قتلت على يد أورست ، وأن أرفيل (٥) قتلها ابنها ألكيميون (٦) . ولكن بالرغم من هذا التحفظ ، فقد ترك للشاعر شيء من حرية التصرف ، كأن يبتدع الطريقة الفنية الصحيحة في معالجة هذه القصص الموروثة . ولنشرح في وضوح أكثر ما نعنيه بـ « الطريقة الفنية الصحيحة » .

(ظروف اقتراف الفعل التراجيدى)

١ - قد يقترف الفاعل فعله المفزع عن وعى ، وعن معرفة بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ، وذلك على غرار ما حدث في أعمال شعراء التراجيديا القدامى . وقد فعل هذا يوربيديس مع « ميديا » (٧) وهى تقتل طفلها .

٢ - أو ، قد يقترف الفاعل فعله المفزع ، وهو يجهل حقيقة علاقته بالأشخاص الذين يقع عليهم الفعل ، ثم يكتشف بعد

ذلك حقيقة هذه العلاقة ، مثلما حدث لأوديب عند سوفوكليس .
الا أن الحادث المفزع فى « أوديب » ، يقع خارج نطاق نص
المسرحية ؛ ولكن هناك أمثلة أخرى يقع فيها الحادث داخل
المسرحية نفسها ، كما حدث لـ « الكيميون » (٨) فى
التراجيديا التى كتبها أستيديماس (٩) ، أو كما حدث لـ
« تلجونوس » (١٠) فى مسرحية « أوديسيوس جريحا » (١١) .

٣ - كما أن هناك نوعا ثالثا ، وهو أن يكون الفاعل على
وشك أن يقترب الفعل المهلك عن جهل وعدم معرفة بالأشخاص
الذين سيقع عليهم الفعل ، ثم يتراجع عن ذلك بعد أن يكتشف
حقيقة الصلة بهم .

هذه هى كل الاحتمالات الممكنة ؛ إذ أن الفعل إما أن يقع
أو لا يقع ؛ وأن يكون ذلك إما عن معرفة بالأشخاص ، أو
دون معرفة .

ولعل أسوأ تلك الاحتمالات جميعا ، تلك التى يهم فيها
الفاعل أن يرتكب فعله ضد أشخاص يعرفهم ، ثم ينتنى عن
تنفيذ ما هم به . فهذا الأمر منكور ، كما أنه غير تراجيدى ،
بسبب خلوه من المعاناة . ومن ثم ، لا أحد من الشعراء يأتى
بمثل ذلك ، الا فى حالات نادرة ، مثل تهديد هيمون بقتل
كريون فى مسرحية « أنتيجونى » (١٢) .

ويلى ذلك ، تنفيذ الفعل الذى انتواه فاعله ومن الأفضل
أن يقع الفعل دون أن يعرف مقتربه على من وقع ، ولكن على
أن يكتشف حقيقة العلاقة به فيما بعد . إذ أن اقتراف الفعل
على هذه الصورة ، لن يكون منكورا أو مستقبحا ، كما أن
التعرف يحدث ادهاشا . الا أن أفضل الطرق جميعا هو
آخرها ، ويتمثل فى مسرحية « كريسفونتس » (١٣) ؛ ففيها
تهم ميروب بقتل ابنها ، ولكن عندما تكتشف من هو ، تتوقف
عن تنفيذ ما همت به . وكذلك الحال فى مسرحية « ايفجينيا

فى تاورىس « (١٤- ، اذ نجد الأخت تتعرف على أخيها فى مثل تلك اللحظة الحرجة • ويقع مثل ذلك أيضا ، فى مسرحية « هلى » ، حيث يتعرف الابن على أمه فى اللحظة التى يهم فيها بتسليمها الى أعدائها (١٦) •

وهذا يوضح - كما سبق أن قلنا - أن مثل هذه الأسر القليلة ، هى التى انحصرت فيها موضوعات التراجيديا • ومن ثم ، فإن الصدفة وحدها - وليست المعرفة بالصنعة - هى التى قادت الشعراء - وهم يبحثون عن موضوعات - الى أن يجسدوا مثل تلك الأحداث فى حيكاتهم • وعلى هذا ، فالشعراء لا يزالون مضطرين الى أن يلجأوا الى تلك الأسر التى وقعت فى تاريخها مثل تلك الكوارث المثيرة •

وحسبنا الآن ، ما قلناه عن بناء الحبكة ، ونوع الحبكة المطلوبة للتراجيديا •

هوامش الفصل الرابع عشر

(١) « المرئيات المسرحية » هى الجزء الخامس من الأجزاء الكيفية التى عددها أرسطو فى الفصل السادس (أنظر) .

(٢) أى على وسائل العرض المسرحى وعناصره ، من ديكور ، الأزياء ، وأقنعة ، والقاء ، وحركات ... الخ .

(٣) لا شك أن غاية الفنون التطبيقية ، تختلف عن غاية الفنون الجميلة . فإذا كان بناء سفينة يجلب نفعا ماديا ، أو صناعة مدفع تسبب دمارا ، أو خبز فطيرة يولد لذة ، أو اكتشاف آلة يحقق شهرة ، فإن هدف القطعة الفنية - فى رأى أرسطو - يولد متعة معقولة . وهذه المتعة ليست تجربة ذهنية خالصة ، وإنما هى متعة جمالية ترتبط بالعواطف أكثر مما ترتبط بالعقل . غير أن تلك العواطف ، تختلف عن مثيلتها فى الحياة الواقعية بكونها جمالية .

ويشير أرسطو الى أن غاية العمليات الفنية المختلفة ليست واحدة ، وإنما لكل عملية فنية طبيعتها الخاصة ، ومتعتها الخاصة أيضا . وهذه المتعة ، لا ترتبط بفرد مستقل ، وإنما بانسان هو جزء عضوى فى جسم المجتمع الذى ينتسب اليه . أى أنها متعة الانسان المنتسب للمبادئ الخلقية ، والعقلية ، والعاطفية التى تتخلل المجتمع كوحدة كلية .

وإذا كان الشعر - كفن فى مجموعة الفنون الجميلة - يولد متعة جمالية ، فإن التراجيديا - كجنس شعرى - لها متعتها الخاصة . فهى الى جانب مشاركتها فى المتعة العامة التى يولدها الشعر ، فإن لها متعتها النابعة من طبيعتها . فالمتعة الجمالية التى تتسبب عن الشعر عامة ، تنشأ - الى حد ما - من ميلنا الفطرى الى المحاكاة ، والى حبنا الى المعرفة والتعلم ، والى التناغم والايقاع - مع أنهمما ليسا ضروريين للشعر ، الا أنهما يزيدان من المتعة التى يولدها . التراجيديا الشعرية ، عملية فنية تستمد من الأساطير والخرافات أو التاريخ - مثلا - سلسلة من الأحداث الجادة التى تثير بطبيعتها التعاطف أو الخوف . وتنظم تلك الأحداث فى فعل واحد مكتمل بذاته ، ومتحدد الطول ، وخاضع لحكم الاحتمال أو الضرورة ، وتقوم به شخصية تراجيدية ، وينتهى نهائية مؤسفة . ومن ثم يحدث التطهير من الخوف والشفقة (أنظر شروح الفصل السادس) .

ولأن أرسطو لم يوضح عملية التطهير التى تهدف اليها التراجيديا ، فقد ثارت تفسيرات عديدة حول المصطلح ، كما دارت تأويلات مختلفة حول سبب المتعة التى تولدها التراجيديا بصورها المؤلمة ، ومواقفها المفزعة ، ونهايتها المأسوية . فقد رأى اسكاليجر « أن المتعة لا تكمن فى الشيء المفرح فقط ، وإنما فى كل شيء جدير بأن يعلم

ويرشد . وهكذا طالما كانت التراجيديات تعالج مسائل أخلاقية نبيلة ، فهي مصدر متعة مماثلة .

كما اعتقد ناقد انجليزى مجهول فى القرن الثامن عشر ، بأن المشاهد يجد قيمة ممتعة فى رؤيته فضيلة ما ، وهى تناضل وتنتصر ، على الشر ، حتى ولو أصيبت بكارثة فزيائية .

وقد رأى بعض النقاد ، أن أى مثير ، متناغم الأجزاء ، لأشواق الانسان الروحية ، يدعو الى الامتناع : ومن بين هذه المثيرات الخوف والشفقة ، الا أن درجة تأثيرهما تنخفض الى متعة عن طريق كون العملية الدرامية غير قائمة فعلا ، أى ليست واقعا . هذا ، وقد ذكر د . د . رفائيل أن التراجيديات تتضمن صراعا بين قوتين متساميتين ، احدهما تتمثل فى بطولة بشرية محمودة ، وأخرهما فى قوة معارضة مرفوضة . والاحساس الذى يتولد من تعاطفنا مع البطل المأسوى ، تجعلنا نقدر موقفه المتسامى تقديرا أكثر صدقا وحرارة من تقديرنا للقوة التى تجابهه . وتتولد متعتنا عندئذ من شعورنا بأن انسانا مثلنا ، قد وصل الى مرحلة أعلى من الاصرار والتحدى . وهناك تفسيرات اجتماعية ونفسية أخرى ، للمتعة التى تنشأ من تناقضها مع طبيعة التراجيديات .

(٤) كليتمنسترا Clytemnestra ابنة تنداريوس ملك اسبرطة ، وشقيقة هيلين . تزوجت من أجاممنون ، وأنجبت منه أورست ، واليكترا ، وافيجينيا ، وخريسو ثيميس . وأثناء غياب زوجها فى حرب طروادة ، اتخذها ايجستوس عشيقا له . وبعد أن عاد أجاممنون من الحرب ، اشتركت مع عيشقها فى قتله . ولما صار أورست شابا ، طولب بالانتقام لأبيه ، فقتل أمه وعشيقها .
(أنظر : ثيستس - و - أورست بهوامش الفصل الثالث عشر) .

(٥) أرهيل Ariphele زوجة امفياروس أحد السبعة الذين حاربوا ضد طيبة . قتلها ابنها الكيميون بأمر والده (أنظر : الكيميون بهوامش الفصل الثالث عشر) .

(٦) الكيميون (أنظر الهامش السابق) .

(٧) ميديا Medea ابنة ايتيس ملك الكولخيس . كانت ساحرة شريرة ماهرة . وقعت فى غرام البطل اليونانى جاسون ، عندما غامر بالذهاب الى وطنها للحصول على الفروة الذهبية . وفى سبيل حبها ، سهلت لجاسون مهمته ، بعد أن خانت وطنها ، وغدرت بوالدها ، وضحت بشقيقها . ومكافأة لها على ذلك ، عاد بها جاسون الى بلاده ، وتزوجها ، وأنجب منها ولدين . الا أن زوجها هجرها للزواج من كروسا ابنة كريون ملك كورنثة . وحينئذ ، أعمتها الغيرة ، فقتلت العروس ووالدها

بالسم ، وذبحت ولديها انتقاما من أبيهما ، ثم فرت الى أثينا حيث تزوجت من ملكها
ايجسيوس . ولحياتها بعد ذلك تكملة .
ولقد عالج قصتها دراميا ، كل من اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس ،
ولكن لم تبق لنا حتى الآن ، غير معالجة الأخير منهم .

(٨) الكيميون (أنظر هامش رقم ٥) .

(٩) استيداماس Astydamas اسم لشاعرين - أب وابن - عاشا في
القرن الرابع ق.م . ولتشابه اسميهما ، اختلفت حولهما نسبة المعلومات القليلة الموجودة .
ويبدو أن أرسطو في هذا الموضع يشير الى استيداماس الابن . ولم يبق لنا - لسوء
الحظ - غير أقل من عشرين سطرا من كل أعمال هذين الشاعرين .

(١٠) تلجونوس Telegonus هو ابن أوديسيوس من سرس . أرسلته
أمه الى أثاكا للبحث عن أبيه . وعلى شاطئها تورط مع بعض الأهلين في نزاع مسلح
فانحاز الأب الى جانب الأهلين ضد ابنه دون أن يعرفه . فقتل تلجونوس أباه عن جهل
بحقيقة شخصيته .

(١١) راجع التعريف بـ « أوديسيوس » في هامش الفصل الثامن .
أما « أوديسيوس جريحا » فهي إحدى تراجيديات سوفوكليس المفقودة ؛ ويبدو
أنه عالج فيها قصة تلجونوس مع أبيه أوديسيوس .

(١٢) لسوفوكليس مسرحية باقية عنوانها « أنتيجوني » Antigone
ويحكي موضوعها قصة الملك كريون حين أصدر أمرا بعدم دفن جثة بولينيكس بن أوديب،
بسبب تأمره على طيبة . غير أن أخته - أنتيجوني - تحدث قرار الملك وقامت بأداء
مراسم الدفن . ولما أصر كريون على عقابها ، تصدى له بالمعارضة ابنه هيمون ،
لأنه كان خطيبها .

ولما انتحرت أنتيجوني ، احتضن جثتها هيمون في لوعة وحسرة ، وما كاد يرى
والده قادما نحوه حتى حاول قتله ، لكنه أخطأه ، فاضطر الى الانتحار ، تاركا أباه
يعض بنان الندم .

(١٣) « كريسفونتس » Cresphantes إحدى مسرحيات يوربيديس التي لم
يصلنا منها غير ثلاثة وثلاثين سطرا . أما كريسفونتس ، فهو اسم أحد ملوك مسينيا .

(١٤) « ايفجينيا في تاوريس » Tauris إحدى تراجيديات يوربيديس التي
وصلتنا كاملة . (راجع موقف التعرف في شروح الفصل الحادي عشر) .

(١٥) « هلى » Helle اسم مسرحية تراجيدية مفقودة .

(١٦) من الواضح أن أرسطو بتقديم هذين المثلين ، يناقض ما سبق أن ذكره فى هذا الشأن . فاذا كان التعرف — على هذه الصورة — يمنع من وقوع الجريمة ، أو الكارثة ، التى هى من خصائص المأساة فى نظره ، فان النهاية — بلا شك تصبح سعيدة . وهو ما استنكره أرسطو من قبل .

وقد حاول بعض مترجمى الكتاب الثقات — من أمثال باى ووتر — و — جودمان — تبرير ذلك ، غير أن تبريراتهم ضعيفة ، ولا مقنعة .

(١٥)

(خصائص الشخصية التراجيدية)

أما فيما يتعلق بالشخصيات (١) التراجيدية ، فعلى الشاعر أن يهدف بشأنها الى أربعة أمور (٢) :

١ - (الصلاحية الدرامية)

أولها ، وأعظمها أهمية ، أن تكون (صالحة دراميا بطبيعتها أو) مؤثرة (٣) . وتتضح الشخصية - كما سبق أن بينا (٤) - إذا ما أفصح الكلام أو الفعل عن قيام الشخص بالاختيار ؛ وتكون الشخصية مؤثرة ، إذا كان الاختيار مؤثرا . وكل نوع من الشخصيات يمكن أن يكون مؤثرا ، حتى ليشمل ذلك المرأة والعبد الرقيق ؛ مع أن المرأة يمكن أن تكون أدنى مرتبة ، ويكون العبد ممن لا قيمة لهم على الإطلاق (٥) .

٢ - (الملاءمة ، أو صدق النمط)

والأمر الثانى ، الذى ينبغى أن يهدف اليه الشاعر فى تصوير الشخصية ، هو الملاءمة . فهناك - مثلا - نوع من الشجاعة الرجولية (٦) - أو المهارة فى الكلام - لا يليق إسناده الى المرأة (٧) .

٣ - (مشابهة الواقع)

والأمر الثالث ، هو أن تكون الشخصية مشابهة للواقع (٨) . وهذا الأمر مختلف عما قلناه هنا ، بشأن مسائل الصلاحية والملاءمة .

٤ - (ثبات الشخصية)

أما الأمر الرابع ، فهو ثبات الشخصية ، أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية (٩) . وحتى لو كانت الشخصية - موضوع المحاكاة - غير متساوقة مع نفسها - وكان ذلك صفة من صفاتها في المسرحية - فينبغى أن تبقى هكذا ، غير متساوقة مع نفسها حتى النهاية .

(أمثلة مسرحية على ما تقدم)

والمثال على الخسة غير الضرورية « لتأثير الشخصية » ، نجده في مينلاوس (١٠) في مسرحية « أورست » (١١) .

والشاهد على الشخصية اللامتلازمة ، والمتناقضة ، نجده في مناحة أوديسيوس في مسرحية « اسكيللا » (١٢) ، وكذلك في خطبة ميلانبي (١٣) .

أما المثال على ثبات الشخصية ، أو تساوقها مع نفسها ، فنجده في مسرحية « افيجينيا في أوليس » فشخصية افيجينيا التي بدت ضارعة مبتئسة ، أول الأمر ، لا تشبه بأى حال افيجينيا كما ظهرت بعد ذلك (١٤) .

(خصائص اضافية في الشخصية التراجيدية)

(الحتمية والاحتمال)

وكما هو المتبع في بناء الحبكة ، ينبغى على الشاعر - في تصويره للشخصية - أن يهدف دائماً الى تحقيق الحتمية ، أو الاحتمال (١٥) . بمعنى أن أى شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ، ينبغى أن يكون ما يقوله ، أو يفعله ، هو النتيجة المحتملة ، أو الحتمية لشخصيته ؛ وكذلك فإن أية حادثة تتلو

الأخرى ، ينبغي أن يكون التتابع جاريا على مقتضى الحتمية ،
أو الاحتمال . من ذلك يتضح ، أن حل المسرحية - هو الآخر -
يجب أن يصدر عن الحبكة نفسها ، وألا يعتمد على القوى
الفوقطبيعية (كاستعمال « الآلة الالهية ») ، كما حدث فى
مسرحية « ميديا » (١٦) ، أو فى مشهد عودة اليونانيين فى
« الياذة » (١٧) .

فـ « الآلة الالهية » (١٨) يفضل استعمالها فقط فى
الأحداث التى تقع خارج نطاق النص المسرحى :

(أ) كالأحداث السابقة التى ليست معرفتها فى طوق
الإنسان ،

(ب) أو الأحداث التى ستأتى فيما بعد ، والتى تتطلب
التنبؤ بها ، أو الاعلان عنها ، طالما نعزو الى الآلهة قدرة
الاطلاع على كل شئ .

كما ينبغي الا يقع بين الأحداث شئ منها غير معقول ،
أو غير ممكن ؛ ولكن اذا لم يكن من المستطاع تجنب استعمال
غير المعقول ، أو غير الممكن ، فعلينا أن نقصره على ما هو
خارج نطاق النص التراجيـدى ، كما فى مسرحية
« أوديب » (١٩) لسوفوكليس .

(تحسين الواقع)

ومع هذا ، فلنعد الى الحديث عن رسم الشخصيات . كما
كانت التراجيـديا محاكاة لأشخاص فوق المستوى العام ،
فينبغي أن نسلـك - بطريقتنا - نهج مصورى الوجوه المهرة ،
الذين عندما يصورون الملامح المميزة للإنسان ما ، فإنهم
يجعلونه مشابها للحياة الواقعية ، ولكنه يبدو فى ذات الوقت ،
أحسن مما هو عليه . وكذلك حال الشاعر المسرحى : يجب
عنه عرضه للأشخاص - السريعى الخضب ، أو الباردى

الطبع ، أو الذين بهم نقيصه كهاتين النقيصتين - أن يعرف كيف يعرضهم كما هم ، ولكن كأشخاص لهم اعتبارهم في نفس الوقت . ولقد سار على هذا الدرب ، كل من أجاتون (٢٠) ، وهوميروس (٢١) ، في تصوير كل منهما لشخصية أخيل (٢٢) .

(المؤثرات المسرحية)

تلك هي القواعد التي ينبغي على الشاعر مراعاتها ؛ كما ينبغي عليه ألا يهمل ما يجذب الحواس - أى المؤثرات المسرحية . فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الهامة ، إلا أنها من لوازم الشعر الدرامى ومتطلباته ، ولكنها أيضا مكمّن الوقوع فى الزلل . ولقد قلت فى ذلك ما يكفى فى أبحاثى (٢٣) المنشورة .

هوامش الفصل الخامس عشر

(١) تعرض أرسطو - فى الفصل الثالث عشر - لأهم خصائص البطل التراجيدى ، فى ضوء وظيفة التراجيديا الصحيحة • واشترط فى هذه الخصائص ، أن تتميز بالقدرة على تحقيق التطهير ، بإثارة انفعالى الخوف والشفقة • (أنظر متن هذا الفصل وشروحه) •

وفى الفصل الحالى ، يسوق خصائص أخرى للشخصية • الا أن بعض الشراح قد مالوا الى ضمها الى خصائص البطل التراجيدى السابقة ، بينما مال الآخر ، الى تعميمها على جميع الشخصيات التراجيدية ، بوجه عام • وقد أثرنا هذا الرأى الأخير •

(٢) من الملاحظ أن الفصل الحالى ، يكاد يكون مقسما الى أربعة أقسام ، يعالج كل منها وجها من أوجه تصوير الشخصيات • والفقرة الاستهلالية ، تقدم أربعة مقاييس - أو متطلبات - كى تتطابق مع الشخصيات فى حد ذاتها • ومن المؤسف ، أن هذه المتطلبات الأربعة ، غير واضحة بما يجب أن تكون عليه ، ومن ثم اختلف الشراح اختلافا شديدا حول تفسير بعضها •

(٣) اضطربت الترجمات الانجليزية والفرنسية فى هذا الموضع • ولقد أثرنا ترجمة تelford وتعليله ، لأنه يبدو أكثر معقولة •

(٤) راجع فى ذلك بعض سطور الفصل السادس •

(٥) يرى أرسطو - طبقا لمفهوم تelford - أن أهم المقومات فى بناء الشخصية التراجيدية ، هو جعل ما تفعله مطابقا تماما لطبيعتها • فالعامل الجوهرى الذى يبنى الشخصية هو - أولا وقبل كل شئ - القيم الانسانية التى تفصح عنها الأفعال وهذا يعلل سبب تكرار أرسطو لتقريره بأنه لن تكون هناك شخصية ، الا اذا كان هناك اختيار ، لأن ما تختاره الشخصية - سواء تجلى فى الفعل ، أو القول - انما يحدد نوعيتها •

وعلى هذا فان أية شخصية تكون مؤثرة - أو ناجحة دراميا - عندما تكون هى بذاتها مصدر تلك الاختيارات التى تؤلف طبيعتها • وطبقا لهذا ، يمكن جعل أية شخصية مؤثرة حتى ولو كانت أدنى مرتبة ، أو وضعية تافهة • أى ، حتى ولو كانت قيمتها المعروضة فى اختياراتها ، محدودة الشأن فى حد ذاتها • قل انها الشخصية المزودة بالكفاءة والصلاحية وليست الشخصية العقيمة ، العاجزة •

(٦) يفرق أرسطو فى كتابه « السياسة » بين شجاعة الرجل ، وشجاعة المرأة •

غير أن بعض المعلقين — مثل جروب Grube — يفاجأون بتجريد أرسطو للمرأة من الشجاعة ، وعلى هذا يقرءون النص الأرسطى هكذا : « نوع من المهارة فى الكلام ، لا يجوز اسناده الى المرأة » . وحجتهم فى ذلك ، أن أرسطو — بعد بضعة سطور — يعيب على يوربيديس جعله ميلانبي تلقى برولوجا فلسفيا قويا ، دفاعا عن ولديها اللذين أُمِر والدهما بحرقهما .

(٧) والامر الثانى الذى يجب أن يحققه الشاعر التراجيدى فى بناء شخصياته ، هو المواءمة . والملاءمة تعنى أن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها ، أى تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفى ، والطبقى ، الذى تنتمى اليه . فاذا كانت المهارة ملائمة لشخصية الأنثى ، الا أنه يجب أن تكون المهارة المتفقة مع طبيعتها .

(٨) يميل بعض شراح أرسطو — مثل ابس Epps — الى أن المقصود بالمشابهة هنا ، هو تشابه الشخصية المصورة مع الشخصية التقليدية . فتصوير أوديب مسرحيا — على سبيل المثال — ينبغى ألا يكون كشخص غاضب بوجه عام ، وانما كشخص له نمط معين من الغضب ، يتفق مع صفة هذا البطل ، كما وردت فى الأساطير . ولكن هناك رأيا آخر يقول ، بأن المشابهة هنا تعنى المشابهة مع الحياة ، أى تكون الشخصيات تمثيلا حقيقيا لطبيعة الانسان الواقعية .

(٩) هذه الخصيصة الرابعة — المتعلقة بتساوق الشخصية مع نفسها فى أثناء تطورها ، وعدم تعرضها للتغييرات المفاجئة — تعد أوضح الخصائص السابقة التى اشترطها أرسطو فى الشخصية التراجيدية . وجملته التى تلت ذلك من أبرع الاستنتاجات النقدية ، التى وردت فى كتاب « فن الشعر » .

(١٠) ساق أرسطو شخصية مينلاوس كمثال على أن الخسة التى تبدو فى كلامه الموجه الى أورست ، ليست ضرورية لكى تجعل الشخصية مصدرا مقنعا لأفعاله . (أنظر الهامش التالى) .

(١١) مسرحية « أورست » احدى تراجيديات يوربيديس التى وصلتنا . ومما جاء فيها ، أن ربات الانتقام ، تسلطت على أورست بسبب قتله لأمه كليتمنسترا حتى جن . كما أن أهل المدينة غضبوا عليه ، وعلى أخته اليكترا ، بسبب تحريضها له على القتل . لذا قرروا التخلص منهما .

وكان أمل أورست وشقيقته فى النجاة والخلص من هذه العذابات ، هو وصول عمهما مينلاوس . غير أن مينلاوس الحريص على استرداد عرشه ، لم يحقق هذا الأمل ، رغم ضراعات أورست ودفاعاته المقنعة عما فعله . وتخاذل مينلاوس يرجع الى خوفه من القوى المعادية ، وحرصه على مصالحة الشخصية .

(١٢) « اسكيللا » Scylla مسرحية يونانية مجهولة . أما اللفظة نفسها ، فكانت تعرف بها ربة بحر متوحشة ، وكان لها اثنتا عشرة قدما ، وستة رؤوس ، بكل منها ثلاثة صفوف من الأسنان الحادة . ومع أنها كانت تعيش على أكل أنواع الأسماك . إلا أنها كانت قادرة على اختطاف ست رجال مرة واحدة من أية سفينة تقترب منها ، وتلتهمهم دفعة واحدة . وقد فعلت ذلك فى سفينة أوديسيوس . ولها أكثر من قصة حب ترويها الأساطير . (راجع بشأنها أيضا هوامش الفصل السادس والعشرين) .

ويبدو أن ضعف شخصية أوديسيوس فى هذه المسرحية - المفقودة - لا يتفق مع وضعها البطولى ، مما دفع أرسطو الى الاستشهاد بها هنا .

(١٣) كانت ميلانبي Mellanippe ابنة رائعة الجمال للملك ايلوس ، والملكة هبى . وفى أثناء غياب أبيها حدثت من بوزيدون اله البحار ، ووضعت ولدين توأمين . وأمرت خادمتها بأن تخفيهما فى حظيرة للماشية ، حيث كانت ترضعهما بقرة ، ويحرسهما ثور . ولما عثر عليهما أحد الرعاة سلمهما الى الملك العائد الذى أمر بحرقهما حين ، بدعوى أنهما وحشان مولودان من بقرة .

ولقد نظم يوربيديس مسرحيتين عن ميلانبي ، الا أنهما مفقودتان . وكان عنوان أولاهما : « ميلانبي الحكيمة » ، وعنوان أخراهما « ميلانبي السجنة » .

واشارة أرسطو هنا ، تتعلق بالمسرحية الأولى التى بقى منها ما لا يزيد على أربعين سطرا ، يتعلق بعضها بالبرولوج . ولقد دافعت فيه ميلانبي عن حياة الولدين ، دفاعا بلاغيا رائعا ، ثم اضطرت الى الاعتراف ببنوتيهما . وبقية القصة معروفة ، الا أنه أمكن تخمين خاتمة الحبكة ، بأن فقئت عينا ميلانبي ، ثم أودعت السجن ، بينما طرح ولداها فى العراء لتفترسهما الوحوش الضارية .

ويبدو أن الاستشهاد بخطبة ميلانبي ، يشير الى أنها كانت بلاغية ، وفلسفية الطابع ، مما لا يليق بمواهب امرأة .

(١٤) « افيجينيا فى أوليس » إحدى مسرحيات يوربيديس الباقية وفى الابيسود الرابع تضرع افيجينيا باكية لأبيها أجاممنون ، ألا يضحى بها ارضاء للالهة أرتميس ، كي تغفو ، وتسمح بهبوب الريح ، وجريان السفن الحربية الى طروادة . الا أنها - قرب نهاية الابيسود - تتحول فجأة من فتاة هلعة جزعة ، الى فتاة هادئة شجاعة ، وراغبة فى مصير تضحوى . ويرى أرسطو أن فى تحولها هذا ، تناقضا فى شخصيتها .

(١٥) الحتمية والاحتمال (أنظر الفصل السابع) .

(١٦) مسرحية « ميديا » إحدى أعمال يوربيديس التى حفظت لنا . (راجع قصتها فى هوامش الفصل السابق) .

وأرسطو هنا يعيب على الشاعر استخدام « القوى العلوية » - كما هى الترجمة

الحرفية ، و « الآلة الالهية » كما هو المعنى الاصطلاحي - وذلك فى انهاء المسرحية ؛ حيث ظهرت ميديا ومعها جثتا ولديها اللذين ذبحتهما .
وأرسطو - فى نقده هذا - يعتقد أن نهايات المسرحيات يجب أن تنبثق من طبيعة الأحداث الجارية ، ولا يفتعلها المؤلف ، عندما يصل الى طريق مسدود (أنظر الهامش بعد التالى) .

(١٧) الإشارة هنا الى الالهة أثينا ، عندما نزلت كى تنصح الاثينيين بعدم الرحيل .

(١٨) « الآلة الالهية » تعريب للمصطلح اللاتينى *deus ex machina* ومعناه الحرفى « الاله من الآلة » . وكان يدل فى المسرح الاغريقى - واللاتينى أيضا - على حيلة مسرحية آلية ، كانت تظهر الاله ، أو الانسان فى شبه عربية ، فوق قصر ، أو معبد ، أو ما شابه ذلك . وكانت هذه الآلة ترتفع ، أو تهبط ، باستخدام حبال ، وبكر ، ويتم تشغيلها يدويا . وعن طريقها ، كان الاله يأتى الى المنظر ، أو يهرب البطل ، وذلك فى اللحظة الدرامية الحرجة .
ولقد استخدم يوربيديس « الآلة الالهية » اثنتا عشرة مرة فى تراجيدياته التى بقيت لنا .

(١٩) يشير أرسطو - فى هذا الموضع - الى لامعقولية أن يبقى أوديب طوال هذه السنين جاهلا للظروف التى أحاطت بمقتل لايوس ، ملك طيبة السابق ، وأن يظل صامتا حيال علاقته بجوكاستا ، دون مساءلة أو تشكك .

(٢٠) راجع التعريف به فى شروح الفصل التاسع .

(٢١) راجع التعريف به فى شروح الفصل الأول .

(٢٢) هذا الموضع - ككثير مثله فى النص - غامض . والمقصود - عموما - هو تأكيد العيب فى شخصية البطل أخيل . وتصوير هوميروس له - لا شك - شئ معروف وأساسى فى « الالياذة » ، غير أن العمل الذى نظمه عنه أجاثون مفقود .
وأخيل هو ابن بيليوس من الهة البحر ثيتس ، ويعتبر أعظم محاربى اليونانيين فى حرب طروادة . وقد استطاع أن يقتل البطل الطروادى الكبير هيكتور ، غير أن عدوه باريس تمكن من الاجهاز عليه .

(٢٣) ربما كان يقصد كتابه المفقود « عن الشعراء » .

(١٦)

(أنواع التعرف - ٨)

سبق أن تحدثنا عن ماهية التعرف ؛ أما الآن فسنعدد أنواعه (٢) :

١ - (التعرف بالعلامات)

وأول أنواع التعرف - وأقلها شأنًا من ناحية الشكل الفنى ، ولكنه أكثرها استخدامًا بين الشعراء ، ورغم افتقاره الى روح الابتكار - هو التعرف بالعلامات الملموسة ، أو المرئية . وبعض هذه العلامات طبيعى - مثل « رأس الحربة بأجسام العمالقة بنى الأرض » (٣) ، أو مثل « النجوم » (٤) التى استخدمها كاركينوس (٥) فى مسرحيته « ثيستس » (٦) - وبعضها الآخر يكتسبه الشخص بعد مولده . وهذه العلامات الأخيرة . اما تكون بالجسم مثل الندوب ؛ واما منفصلة عنه مثل التذكارات ، والعقود ؛ أو أشياء أخرى ، مثل القارب الذى تم به التعرف فى مسرحية « تيرو » (٧) .

ولقد تستخدم هذه العلامات استخدامات متفاوتة ، من حيث المهارة أو الرداءة . والمثال على ذلك هو الندبة التى فى أوديسيوس ؛ فالتعرف عليه بها ، يتم مرة عن طريق المربية ، ومرة أخرى عن طريق رعاة الخنازير (٨) . واستخدام التعرف - عن عمد - كوسيلة للكشف عن حقيقة الشخص - مثله كمثل استخدام العلامات المرئية بوجه عام - يعتبر أقل وسائل التعرف شأنًا من الناحية الفنية . أما التعرف الأحسن من ذلك ، فهو الذى ينشأ من المفارقة أو التحول فى الحديث ؛ والمثال على ذلك مشهد الاغتسال (٩) فى « الأوديسة » .

٢ - (التعرف المباشر)

ويلي ذلك التعرف الذي يقدمه الشاعر تقديمًا مباشرًا ؛ وهذا النوع متهافت من الناحية الفنية لنفس السبب . والمثال على ذلك تعرف أورست نفسه في مسرحية « افيجينيا في تاوريس » . فبينما تجعل أخته افيجينيا نفسها معروفة عن طريق الرسالة ، فإن أورست يجعل نفسه معروفًا بالكلام الذي حمّله الشاعر على أن يقوله ، لا حسب ما تتطلبه حبكة المسرحية (١٠) . وعلى هذا ، فإن ذلك الضرب من التعرف يكاد يكون قريبًا من التعرف الخاطيء الذي سبق ذكره ؛ ولقد كان بإمكان أورست أن يجيء بتذكارات معه . ومثال آخر على ذلك « صوت وشيعة المغزل » في مسرحية « تيريوس » (١١) لسوفوكليس .

٣ - (التعرف بالتذكر)

والنوع الثالث من التعرف ، يعتمد على الذاكرة ، أى أن رؤية شيء ما ، أو سماعه ، يوقظ في النفس ذكرى معينة ، كما في مسرحية « القبرصيون » للشاعر ديكأوجينيس (١٢) ؛ ففيها ينفجر البطل باكيا عندما يرى الصورة . ومثال آخر لهذا النوع من التعرف ، نجده في قصة ألقينوس (١٣) ؛ حيث نجد أوديسيوس يتذكر الماضي ويبكى ، حينما يسمع المغنى وهو يعزف على القيثارة ؛ وبهذا يتم التعرف .

٤ - (التعرف بالاستنتاج)

أما النوع الرابع ، فيتم عن طريق الاستنتاج ، والبرهنة العقلية ، كما في تراجيديا « حاملات القرابين » (١٤) : « ان أحدا يشبهنى قد جاء ، ولا أحد يشبهنى غير أورست ، إذن فالذى جاء هو أورست » . ومثل هذا التعرف حدث في مسرحية « افيجينيا » التي وضعها بولييدوس (١٥)

السوفسطائى . فقد كان من الطبيعى أن يفكر أورست فى قدره على هذا النحو : « مثلما ضحى بأختى عند المذبح ، سيضحى بى أنا الآخر » . ونضيف الى ذلك ما حدث فى مسرحية « تيديوس » (١٦) للشاعر ثيوديكليس (١٧) ، حيث نجد الأب يقول : « لقد جئت لأجد ابنى ، وهكذا سألقى حتفى » . ومثل هذا أيضا حدث فى مسرحية « فينايدا » (١٨) ؛ فعندما رأت النسوة المكان ، استنتجن مصيرهن المقدور : « لقد قضى علينا أن نموت فى هذا المكان ، لأنه ألقى بنا فيه » .

٥ - (التعرف بالخطأ)

ونضيف الى ذلك نوعا من التعرف المركب ، الناتج عن خطأ فى استنتاج طرف آخر ، كما فى مسرحية « أودسيوس الرسول المزيف » (١٩) ، والذي قال بأنه سيعرف القوس التى لم يكن قد رآها من قبل ، وعلى هذا تصور الطرف الآخر بأنه سيتعرف على شخصية أودسيوس من هذه العبارة ، الا أن فى ذلك استنتاجا خاطئا (٢٠) .

٦ - (التعرف الدرامى)

ولكن أحسن أنواع التعرف ، هو الذى ينبع من الأحداث ذاتها ، عندما يقع الادهاش العظيم عن طريق حدث محتمل ، كما فى مسرحية « أوديب الملك » (٢١) لسوفوكليس ، وفى مسرحية « افيجينيا » (٢٢) ، حيث كان من المحتمل أن ترغب افيجينيا فى ارسال رسالة .

هذه التعرفات الأخيرة - دون غيرها - تستغنى عن الحيل المصطنعة التى تستخدم التذكارات ، أو العقود . وتلى ذلك - فى الأفضلية - التعرفات التى تتم عن طريق الاستدلال والاستنتاج .

هوامش الفصل السادس عشر

(١) (راجع فى ذلك شروح الفصل الحادى عشر)
ويعتقد بعض المترجمين - مثل جيرالد الس G. Else - أن هذا الفصل السادس عشر مضاف الى المعالجة الأصلية للتعريف فى الفصل الحادى عشر ، ولا علاقة له لا بما سبقه ، ولا بما لحقه . وعلى هذا ، اتهمه بأنه مدسوس على أرسطو ، وأسقطه من ترجمته الانجليزية مع الجزء الأخير من الفصل التاسع عشر ، ومع الفصول رقم عشرين ، واثنين وعشرين ، وخمس وعشرين (ص ٤٨٤) .

(٢) أنواع التعرف الستة التى ساقها أرسطو هنا واضحة ، ومدعمة بالأمثلة ، رغم ما فى النص الأصلى من فجوات ، كاد المترجمون يتفقون على ملئها على النحو الحالى .

(٣) هزم الملك كادموس تنينا ضخما بمساعدة الالهة أثينا ولما تناثرت أسنان التنين على الأرض ، خرج منها الاسبرطيون كرجال مسلحين ، ومستعدين للهجوم . فألقى عليهم كادموس حجرا كبيرا ، أوقع بينهم اضطرابا شديدا ولم يبق الا على سبعة منهم فقط ، أخذوا يذبحون بعضهم . أما ما تبقى منهم ، فقد أصبحوا من حلفاء كادموس ، وساعدوه على بناء طيبة .
ويقال بأن الذين خرجوا من أسنان التنين كانت أجسامهم تحمل هذه العلامات التى ذكرها أرسطو فى سياق عبارة مجهولة المؤلف .

(٤) علامات بالجسم ، كانت تولد بها بعض الأسر الأسطورية .

(٥) كاركينوس ، شاعر تراجيدى قديم ، كتب حوالى مائة وستين مسرحية ، وفاز بجوائز عن احدى عشرة مسرحية منها .
ولقد أشار اليه أرسطو مرة أخرى فى الفصل التالى ، بسبب خطأ مسرحى وقع فيه .

(٦) ثيستس ، راجع بشأنه شروح الفصل الثالث عشر ، والمسرحية التى يشير اليها أرسطو هنا ضائعة .

(٧) كتب سوفوكليس مسرحيتين عن تيرو ، لم يبق منهما غير سطور قليلة ، لا تفصح عن أيهما كان يعنى أرسطو . ومن المحتمل القول بأن أرسطو كان يقصد مسرحية ثالثة عن تيرو كتبها شاعر لم يذكر اسمه .

أما الأسطورة نفسها فتقول بأن تيرو الجميلة ، ابنة ملك اليس وضعت ولدين توأمين من الاله بوزيدون . فاضطرت الى التخلص منهما ، بوضعهما فى قارب . ومضت سنوات تعرضت فيها تيرو لتعذيب زوجة أبيها سيدرو . وفى النهاية ، تعرفت على ولديها اللذين كبرا ، عن طريق القارب الذى ألقتهما فيه ، وهما رضيعان . واستطاع الشابان أن ينتقما لأمهما من زوجة الأب القاسية .

(٨) ورد فى النشيد التاسع عشر من « الأوديسة » ، أنه بينما كانت المربية العجوز - التى لا تعرف أودسيوس - تقوم بغسل رجله ، قبل أن يأوى الى فراشه ، أن لمحت فى احدى ركبتيه أثر جرح كان قد أحدثه خنزير برى منذ زمن طويل . وعندما تتعرف عليه - وهى مذعورة - يأمرها بالصمت والكتمان . وفى النشيد الحادى والعشرين ، ينفرد أودسيوس براعيين لا يعرفانه . وتضطره الظروف الى أن يكشف لهما عن شخصيته ، ولما يدهشان لذلك ، يؤكد لهما حقيقة ذاته ، بأن يكشف لهما عن الندبة التى فى ساقه . وهنا يتعرفان عليه ، ويتبادلان الثقة معه . ومن البين - فى استشهد أرسطو - أنه يفضل صيغة التعرف الأول على الثانى . لأن الثانى ، تم عن طريق المكاشفة المباشرة ، والتدليل على ذلك بالندبة ، أما التعرف الأول فقد تم بالمصادفة التى ضيغت فى شكل أكثر حرفة درامية .

(٩) مازال أرسطو يشير الى مشهد التعرف السابق ذكره فى النشيد التاسع عشر (راجع الهامش السابق) .

(١٠) راجع « افيجينيا فى تاوريس » فى شروح الفصل الحادى عشر . ومازال أرسطو يؤكد تفضيله للتعرف عن طريق وسائل أخرى على التعرف المباشر . وافيجينيا برسالتها ، تمثل النوع الأول ، أما أورست فيمثل النوع الثانى ، الذى يتحقق من خلال كلام مباشر (راجع أبيات المسرحية من السطر رقم ٨٠٠ الى ٨٣٠) .

(١١) مسرحية « تيريوس » احدى تراجيديات سفوكليس التى لم يبق منها غير شذرات قليلة .

وتقل الأسطورة التى كانت مادة المسرحية - أن تيريوس ملك تراقيا ، تزوج من بروكنيه ابنة ملك أثينا . وتوجه تيريوس وحده الى أثينا ، كى يعود بأخت زوجته فيلوميلا لزيارة أختها ، الا أنه اغتصبها فى الفراش ، ثم قطع لسانها ، وأخفاها بعيدا ، حتى لا تشي بفعلته النكراء . واستطاعت الأخت المجنى عليها ، أن ترسل الى أختها فى تراقيا بقطعة قماش غزلتها ، ونقشت عليها ما وقع لها . واتفقت الأختان على الانتقام من تيريوس ، فقامتا بذبح ولده أتييس ، وطبخا لحمه ، وقدماه لوالده .

وبعد أن أكل الأب من لحم ابنه - دون أن يدري - أخطرتاه بالحقيقة ، ثم هربتا منه ، فتبعهما . الا أن ثلاثتهم تحولوا الى طيور صداحة مختلفة .
ويبدو أن صـسوت وشيعة المغزل ، كان سببا فى وقوع التعرف ، فى مسرحية سوفوكليس ، المستمدة من هذه الأسطورة .

(١٢) ديكأوجينيس شاعر تراجيدى قديم ، يبدو أنه عاش فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م .
و « القبرصيون » - نسبة الى جزيرة قبرص - احدى مسرحياته التى لم تصلنا أية واحدة منها .

(١٣) أقام الملك ألقينوس حفلا ، دعا اليه المغنى الجوال ديمودوكوس . وأخذ المغنى يغنى مقطوعة شعرية ، تتضمن مناقشة حادة بين البطلين أخيل وأوديسيوس ، على مسمع من أجاممنون . ولما سـمع أوديسيوس - الذى كان حاضرا ، ومجهولة شخصيته للملك ألقينوس - هذه الأنشودة ، أخذ يبكى من شدة الانفعال والتأثر . فأوقف الملك الانشاد .

وفى حفل المساء ، طلب أوديسيوس من المغنى أن يغنى أنشودة حصان طروادة ، وسقوط المدينة ، بفضل حيلة أوديسيوس . وما كاد المغنى يغنى تلك الأنشودة ، حتى أجهش أوديسيوس بالبكاء مرة أخرى ، مما حمل الملك على وقف الانشاد . كما دفعه الفضول الى أن يطلب من أوديسيوس ، أن يفصح لهم عن حقيقة شخصيته .
(يراجع فى ذلك النشيد الثامن من « الأوديسة » ، البيت ٥٢١ وما يليه) .

(١٤) تقول ذلك اليكترا فى مسرحية « حاملات القرايين » . وهى المسرحية الثانية فى ثلاثية اسخيلوس المعروفة بالأورستيا . (راجع الأبيات من ١٦٨ الى ٢١١ فى المسرحية المذكورة . كما يمكن مراجعة مادة اسخيلوس فى هوامش الفصل الرابع) .

(١٥) بوليدوس مؤلف يونانى قديم ، مجهول الحياة والأعمال . وقد تكون كلمة « افيجينيا » الواردة هنا ، دالة على شخصية فى مسرحية تحمل نفس الاسم ، أو اسما آخر .

(١٦) « تيديوس » مسرحية مفقودة . ولقد ورد فى الأساطير ، أن تيديوس كان رجلا ضيئل الجسم ، الا أنه كان شجاعا جسورا . (الالياذة : النشيد الخامس ، ابتداء من البيت ٨٠١) .

ولقد أرسله السبعة ضد طيبة الى مدينة طيبة فى احدى المهام ، وهناك اشترك فى المسابقات الرياضية ، واستطاع أن يفتصر على كل منافسيه . ولما أرادوا الايقاع به . قتل كل المتآمرين الخمسين الا واحدا .

(١٧) ثيوديكليس خطيب ، وشاعر مسرحى • ولد فى فاسيلس من أعمال لوقيا ، حوالى سنة ٣٧٥ ق.م • ، ومات سنة ٣٣٤ ق.م • ودفن فى الطريق الى قرية اليوسيس • ولقد قضى ثيوديكليس فترة طويلة من حياته فى أثينا ، ودرس على يد كل من أفلاطون ، وايسوقراطيس ، وأرسطو ، وأصبح خطيبا شهيرا ، حتى لقد امتدح شيشرون أسلوبه الرفيع • وكشاعر تراجيدى ، نظم حوالى خمسين مسرحية ، اشترك ببعضها فى ثلاث عشرة مسابقة ، فاز فى ثمان منها بجوائز • وقد أقيم له أثر تذكارى فى موطن رأسه ، تحت رعاية الاسكندر الأكبر ، الذى كان يرافقه فى التتلمذ على يد أرسطو •

(أنظر : هامش لونيكيوس فى هوامش الفصل الحادى عشر) •

(١٨) مسرحية « فينايدا » احدى التراجيديات اليونانية المجهولة •

(١٩) مسرحية « أودسيوس الرسول المزيف » احدى التراجيديات اليونانية المجهولة •

(٢٠) هنا فجوة فى النص تحل محل عدة كلمات ، اجتهد الشراح والمترجمون فى تقديرها • والمعنى المقصود - على التقريب - هو أن الشاعر مؤلف المسرحية ، قد ذكر فى سياق النص ما يفيد بأن أودسيوس هو الشخص الوحيد القادر على شد القوس • ولكن حدث أن أتى رسول غريب ، واستطاع شد القوس ، ومن ثم ، قد يتعرف الطرف الآخر ، أو حتى الجمهور على شخصية أودسيوس ، مادامت القوس قد شددت • الا أنه من الممكن أن يستطيع شخص آخر شدها • وهنا يقع سوء التقدير ، أو التعرف الناتج عن خطأ فى الاستنتاج •

(٢١) راجع - فى ذلك هامش « أوديب » فى الفصل الحادى عشر •

(٢٢) ربما كانت الإشارة هنا الى مسرحية سوفوكليس الضائعة « افيجينيا » • أو على الأرجح ، الى مسرحية يوربيديس الباقية « افيجينيا فى تاوريس » ، ومن ثم يمكن مراجعة مادتها فى هوامش الفصل الحادى عشر ، وأبيات المسرحية من ٥٧٧ الى ٥٨٣ •

(١٧)

(بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدى - ١)

وينبغى (١) على الشاعر الدرامى - عند بناء حبكة الدرامية ، ووضعها فى لغتها المناسبة - مراعاة :

١ - (تخيل الوقائع)

أن يتصور المشاهد تصورا فعليا - ما أمكنه ذلك - وكأنها ما ثلة أمام عينيه • وبهذا ، فإن رؤيته لكل شئ فى وضوح تام - كما لو أنه شهود العيان - ستجعله يكتشف ما هو ملائم ، ولن يفوته - على الأقل - ادراك التناقضات • والشاهد على ذلك ، ما يؤاخذ عليه كاركينوس (٢) : فلقد كان على امفياروس (٣) أن يخرج من المعبد ، وقد تفوت على المرء ملاحظة هذا الأمر ، اذا لم يشاهد ذلك مشاهدة فعلية • ولكن عندما قدمت المسرحية فوق خشبة المسرح ، فشلت ، وتضايق النظارة من هذا المشهد المتناقض (٤) •

٢ - (عواطف الشاعر)

وكذلك ينبغى على الشاعر الدرامى ، أن يتمثل أحداثه - جهد طاقته - بكل حركات شخصياته • فلو تساوى شاعران فى امتلاك نفس المواهب الطبيعية ، فإن أقدرهما على الاقناع ، هذا الذى يشعر بالانفعالات التى يحاكيها • فالأسى والغضب - مثلا - يمكن أن يصورهما الشاعر تصويرا حقيقيا اذا كان يحسّ بهما لحظتئذ • ومن ثم ، فإن الشعر يصدر ، اما عن شخص ذى موهبة فطرية خاصة ، واما عن آخر به مس من جنون • وفى الحالة الأولى ، يستطيع الشاعر أن يتلبس كل انفعال مطلوب فى يسر ؛ بينما شاعر الحالة الأخرى ، يكون عرضة للخروج بنفسه عن الانفعال (٥) •

٣ - (رسم الهيكل العام)

أما فيما يتعلق بالقصة - سواء وجدها الشاعر جاهزة ، أو ابتدعها بنفسه - فانه ينبغي عليه - قبل كل شيء - أن يبسطها ، ويختصرها في تخطيطية عامة • ثم عليه - بعد ذلك - أن يوسعها ، عن طريق ادخال المشاهد (٦) • والتخطيطية العامة التالية ، يمكن أن نتمثل بها • وهى لمسرحية « افيجينيا » (٧) :

فتاة في مقتبل العمر ، تقتاد الى المذبح كى يضحي بها ، الا أنها تختفى سرا ، دون أن يحس الذين سيضحون بها • لقد حملت الى بلدة أخرى ، من عـادة أهلها أن ينحروا الغرباء ، ويقدموهم قرابين الى احدى الهاتهم (٨) • وهناك عينت الفتاة كاهنة لتنفيذ هذا الطقس الدينى • وحدث بعد حين ، أن قدم أخوها « دون أن يعرف » الى تلك البلدة (٩) • « وفى الحقيقة ، أن السر الالهى ، قد ساقه الى ذلك المكان لسبب ما ، فالغرض من مجيئه شيء خارج عن نطاق حبكة المسرحية » وعلى أية حال ، فانه ما كاد يدخل البلدة حتى قبض عليه أهلها ، وساقوه الى المذبح كى يضحي به • وعندما هموا بنحره ، كشف عن شخصيته • وطريقة التعرف هنا ، قد تكون كما ساقها يوربيديس ، أو كما قدمها بوليديوس (١٠) ، حيث جعل الأخ يصيح الصيحة الطبيعية : « اذن لم تكن أختى وحدها هى التى قدر عليها أن تذبح ، بل وأنا أيضا مقدر على نفس المصير » ، وبهذا ، نجا بحياته •

بعد أن يفرغ الشاعر من هذه التخطيطية ، ومن وضع أسماء الشخصيات كأساس للقصة ، يبقى عليه بعد ذلك أن يحشوها بالابيسودات ، والأحداث الاضافية ، التى يجب أن تكون ملائمة • فمثلا ، فى حالة أورست ، نجد أن نوبة الجنون ، هى التى أدت به الى الأسر (١١) وأن التطهر هو الذى أفضى الى خلاصه •

وابيسودات التراجيديا قصيرة ، ولكنها فى الشعر
الملحمى تستخدم للتطويل . وخلاصة قصة « الأوديسة »
- مثلا - ليست طويلة : رجل معين غاب عن موطنه سنين
طويلة ، وترصده الاله بوزيدون ترصد الغيور ، فأصبح
وحيدا . وفى نفس الوقت ، كانت أمور بيته فى حالة سيئة ، لأن
الذين يطمعون فى الزواج من زوجته يبددون أملاكه ،
ويتآمرون على حياة ابنه . ثم يعود الى موطنه ، بعد أن
تقاذفته العواصف ، وقاسى أهوالا كثيرة ، ويعرف بعض
الناس بنفسه ، ثم يهجم على أعدائه ، ويقضى عليهم ، وينجو
بنفسه . ذلك هو لب حبكة « الأوديسة » ، وما عداه فأحداث
مضافة .

هوامش الفصل السابع عشر

(١) رأى بعض الشراح ، أن كتاب « فن الشعر » يتضمن فقرات لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالأفكار الأساسية التي يعالجها . من ذلك - فى رأيهم - الفصلان السابع عشر ، والثامن عشر ، حيث تقدم بعض النصائح العملية ، لشعراء التراجيديا . إلا أن هذه النصائح - فى رأى البعض الآخر - مازالت مرتبطة بخطوات بدء الحبكة ، ومن ثم ، فهى غير زائدة .

(٢) كاركينوس (أنظر هامشه فى شروح الفصل السابق) .

(٣) النص فى هذا الموضوع غير واضح . والمسرحية المشار اليها بالتمثيل غير معروفة .

أما كلمة « أمفياروس » فهو اسم أسطورى لأحد السبعة الذين هاجموا طيبة . وعند هجوم أمفياروس على المدينة طرد عنها ، واستطاع أن يهرب ، لولا أن ابتلعه شق فى الأرض ، أحدثته صاعقة أنزلها كبير الآلهة زيوس . لذا أقيم حوله مزار مقدس .

وقد اختلفت الآراء حول ألوهيته أو بشريته وخاصة أن اسمه يعنى « المقدس جدا » .

(٤) لأن النص هنا غامض ، فقد تعددت التأويلات ، واحتمالات المعنى . ويبدو أن أمفياروس غادر المعبد ، بينما كان عليه ألا يدخله من قبل . والخطأ هنا يكمن فى أن الشاعر كاركينوس عجز عن تصور المشهد تصورا مجسدا فى أثناء كتابة نصه المفقود . وكان من الممكن أن يفوت الخطأ على قارئ النص إلا أن المسرحية - عندما عرضت على خشبة المسرح - كشفت عن الخطأ . ولهذا تأذى الجمهور ، بسبب التناقض الذى وقع فيه الشاعر .

وأرسطو فى هذه النصيحة الأولى يطالب الشاعر المسرحى بأن يجسد أحداثه وشخصياته فى ذهنه تجسيدا كأنه مسموع ومرأى . وأن يتفحص هذا الجسم المتخيل ، كما لو أنه حاضر لوقوع الأحداث ، ومخالطة لشخصياتها . وهذا التخيل والتفحص يجنبانه الوقوع فى التناقضات .

(٥) يرى أرسطو ، أن سر التصوير الصحيح فى العمل الفنى ، يرجع الى صدق الشاعر فى التعبير عن تجربته الشعورية . وعلى هذا ، يجب على الشاعر المسرحى أن يحس احساسا عميقا بالانفعالات ، التى يحاول أن يثيرها فى نفس غيره . وقد

عرضت على خشبة المسرح - كشفت عن الخطأ . ولهذا تأذى الجمهور ، بسبب كتاب هوراس « فن الشعر » .
والملاحظ أن تلك العبارة التي يسوقها أرسطو بشأن شخصية الشاعر وأحاسيسه ، تعد الوحيدة من نوعها فى كتابه كله . وهو بها ، يفضل الشاعر الذى يفقد ذاته فى كل شخصية من شخصياته التى يصورها ، على الشاعر الذى يعجز عن تقمص شخصياته فى كل الأحوال .

(٦) يلجأ الشاعر المسرحى القديم للحصول على مادة تراجيدياته ، اما الى المصادر الأسطورية والتاريخية ، واما الى ابتكار المادة الملائمة . وفى كلتا الحالتين ، يجب عليه أن يصل فى ذهنه الى تخطيطية أساسية لعمله ، أى الى سيناريو بالمعنى الحديث . ثم يقوم بكسوة هيكله هذا ، وحشوه بالأحداث والتفصيلات ، مستعينا - بالطبع - فى ذلك ، باللغة وتضنيته .
ولا شك أن تصور تخطيطية المسرحية ، انما هو تصور لجسم المسرحية ككل ، بما فيها من تسلسل لأحداثها ، ورسم لشخصياتها ، وتجربة لثيمتها .
ويضرب أرسطو مثالين للتخطيطية الدرامية المركزة . أحدهما مسرحى ، والآخر ملحى .

(٧) يقصد بالطبع تخطيطا مركزا لمسرحية « افيجينيا فى تاوريس » للشاعر التراجيدى يوريبديدس . (أنظر هامشها فى شروح الفصل الحادى عشر) .

(٨) الالهة المقصودة هنا ، هى « أرتميس » ، والمعروفة لدى الرومان بـ « ديانا » . وهى الهة القمر ، والصيد ، والولادة ، والعانسات ٠٠٠ الخ .

(٩) كان الغرض من رحلة أورست فى تراجيديا « افيجينيا فى تاوريس » ، هو الاستيلاء على تمثال الالهة أرتميس ، والعودة به الى أثينا ، استجابة لمطلب الاله أبوللو .

ولقد سرد ذلك كل من أورست فى الأبيات من ٨٥ الى ٩٠ ، ومن ٩٧٦ الى ٩٧٩ ، وأثينا فى الأبيات من ١٤٣٨ الى ١٤٤١ من المسرحية المذكورة .

(١٠) بوليدوس ، سبق ذكره فى هوامش الفصل السابق .

(١١) سرد الراعى ذلك فى الأبيات من ٢٣٨ الى ٣٣٩ من المسرحية .

(١٢) تنبأت بذلك الالهة أثينا فى الأبيات من ١٤٣٨ الى ١٤٥٥ من المسرحية .

(١٨)

(بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدى - ٢)

٤ - (التعقيد ، والحل) •

وهناك أمر آخر ، يجب أن نضعه فى الاعتبار ، وهو أن كل مسرحية تراجيدية تتكون من جزئين : أحدهما خاص بالتعقيد ، والآخر بالحل (١) • ويتشكل جزء التعقيد ، من الأحداث التى تقع خارج المشهد الافتتاحى ، بالاضافة الى أغلب الأحداث الداخلة فى المسرحية ؛ أما ما يتبقى من ذلك فهو الحل •

وأنا أعنى بالتعقيد كل ما يمتد من بداية المسرحية الى النقطة التى تسبق التحول فى خط البطل مباشرة ، سواء كان التحول الى السعادة أو الى الشقاوة • أما الحل ، فيمتد من نقطة التحول هذه ، حتى النهاية (٢) • والمثال على ذلك ، هو أن مرحلة التعقيد فى مسرحية « لونكيوس » (٣) للشاعر ثيودكتيس (٤) تتكون من الأحداث السابقة على بدء المسرحية ، ومن أمر اختطاف الولد ، « ثم من أمر اختطاف والديه أيضا » ؛ « أما مرحلة الحل » فتبدأ من الاتهام بالقتل ، حتى النهاية (٥) •

٥ - (أنواع التراجيديا) •

وللتراجيديا أربعة أنواع متميزة ؛ وهذا - كما سبق القول - هو نفس عدد الأجزاء المكونة للتراجيديا •

(أ) « التراجيديا المركبة » (٧) : وتعتمد كلية على « التحول » ، •

(ب) « تراجيديا المعاناة » (٨) : كالمسرحيات التى تعالج قصتى - « أجاكسى » (٩) و « اكسيون » (١٠) .

(ج) « التراجيديا الخلقية » (١١) : كمسرحيتى - « نساء فثيا » (١٢) و « بليوس » (١٣) .

(د) « التراجيديا المناظرية » (١٤) : كمسرحيتى - « بنات فورسيس » (١٥) ، و « برومثيروس » (١٦) ، ومسرحيات المناظر التى تقع فى العالم السفلى .

وينبغى على الشاعر ، أن يهدف - ما استطاع - الى أن يجمع كل عنصر مهم ؛ أما اذا عجز عن هذا ، فلا أقل من أن يجمع - كلما أمكنه ذلك - بين أكبر عدد منها ، وبين أكثرها أهمية . وترجع ضرورة هذا الأمر - بصفة خاصة - الى النقد الجائر ، الذى يتعرض له الشعراء فى هذه الأيام . وذلك لأن الشاعر يواجه شعراء آخرين ، كل منهم يجيد استخدام أحد هذه العناصر الضرورية ، ومن ثمة ، فان النقاد يتوقعون اليوم من الشاعر الواحد ، أن يتفوق فى كل منحى تفوق فيه كل واحد من أسلافه . ومن الأصوب ، أنه لكى نتكلم عن المسرحيات التراجيدية من حيث التشابه والاختلاف فى الحبكة كأول كل شئ ، ينبغى أن تكون هذه التراجيديات متفقة فيما بينها من حيث التعقيد والحل . فكثير من الشعراء ، يحسنون تعقيد تراجيدياتهم ، ولكنهم يضعون لها حلولاً سيئة . بينما يجب على الشاعر أن يتقن كلا من التعقيد والحل .

٦ - (بين الملحمة والمسرحية التراجيدية) .

كما ينبغى على الشاعر أن يتذكر ما سبق أن قلناه مرارا ، وهو ألا ينظم كتلة ملحمية ، كمسرحية تراجيدية . وأقصد بالكتلة الملحمية ، ملحمة ذات حركات وقصص متعددة ، كأن ينظم - مثلا - تراجيديا واحدة ، تتضمن كل ما فى قصة « الياذة » .

ان كل جزء فى الملحمة يعالج معالجة طولية مناسبة ،

بالنسبة للطول العام للملحمة . أما فى الدراما ، فان النتيجة لمثل تلك المعالجة تكون مخيبة للامل ، والتجربة تبرهن على صدق ذلك . فالشعراء الذين صاغوا القصة الكاملة لسقوط طروادة ، صياغة درامية - مثل يوربيديس - بدلا من اختيار أجزاء منها ، أو هؤلاء الذين تناولوا قصة « نيوبي » (١٧) تناولوا مسرحيا - مثل اسخيلوس - بدلا من معالجة جزء من قصتها ، هؤلاء الشعراء ، اما قد فشلوا فشلا ذريعا ، واما صادفت أعمالها نجاحا محدودا ، وهى معروضة فوق خشبة المسرح ؛ حتى لقد عرف بأن أجاثون (١٨) ، قد فشل فقط بسبب هذا العيب الوحيد .

والشعراء الذين أقصدهم ، نجد فى تحولاتهم الدرامية وكذلك فى حركاتهم البسيطة ، مهارة رائعة فيما يهدفون اليه من نوع التأثير الذى يرغبون : وهو الموقف التراجيدى الذى يخاطب انسانيتنا ، مثل شخص شرير ينخدع كـ «سيزيف» (١٩) ، أو مجرم شجاع ينهزم - وعلى أية حال ، فان هذا الموقف محتمل فقط ، اذا ما اتفق مع رأى أجاثون ، عندما يتحدث عن احتمالية حدوث ما لا يحتمل .

٧ - (الجوقة)

وينبغى أن نعتبر الجوقة كواحد من الممثلين ؛ أى يجب أن تكون جزءا عضويا فى الكل العام ، ولها مشاركة حقيقية فى الفعل - أى ، أن يكون ذلك على نهج سوفوكليس فى الاستخدام ، وليس على نهج يوربيديس . فمن الملاحظ ، أن أناشيد الجوقة فى مسرحيات الشعراء المتأخرين ، ترتبط بموضوع المسرحية الأساسى ارتباطا ضعيفا ، وكأنما يمكن نقلها « أى الأناشيد » الى أية مسرحية تراجيدية أخرى . ومن ثم ، فان تلك الأناشيد الجماعية تؤدى كمجرد فواصل غنائية ، كتلك التى كان أجاثون أول من ابتدعها . ما الفرق - اذن - بين حشر مثل هذه الفواصل الغنائية الجماعية ، وحشر - أو نقل - حديث ، أو مقطوعة ، - أو حتى فصل تمثيلى كامل - من مسرحية الى مسرحية أخرى ؟ ؟

هوامش الفصل الثامن عشر

- (١) المعنى الحرفى هنا « الربط » ، أو « العقد » و « الفك » ، أو « الحل » .
- (٢) مع أن النص الأصيل مبهم فى نهاية هذه الفقرة ، الا أنه يمكن استنتاج المعنى . ومع هذا ، يمكن أن نضيف بأن مرحلة التعقيد عبارة عن سلسلة المشاهد المتعاقبة المترابطة التى تسبب التوتر الدرامى ، أما مرحلة الحل فهى الجزء الأخير من تلك السلسلة الذى يسبب الراحة من هذا التوتر ، أى تحقيق التطهير .
- (٣) « لونكيوس » احدى المسرحيات المفقودة . وقد ورد ذكرها فى الفصل الحادى عشر (أنظر) .
- (٤) ثيودكتيس شاعر مسرحى . راجع ما ورد بشأنه فى الفصلين الحادى عشر ، والسادس عشر .
- (٥) ينقل باى ووتر فى هذا الموضع من ترجمته سطورا من نهاية الفقرة التالية . ولم يحدِ حذوه أى مترجم من مترجمى الكتاب ، لأن النقل مخالف للنص الأصيل . ومع أنه استند فى ذلك على أن تلك السطور التى نقلها ، وأولها « ومن الأصوب ، أنه لكى نتكلم عن المسرحيات التراجيدية ... الخ » تتعلق بالتعقيد والحل - وهو على حق فى ذلك - الا أننا لو أخذنا بوجهة نظره هذه - كمبدأ عام - فان كتاب « فن الشعر » الحالى ، سيخضع لرأى كل مترجم من حيث امكانية إعادة ترتيب مواده ، ان لم يكن إعادة ترتيب فقراته . ومن ثم ، لن يكون هناك كتاب ينسب الى أرسطو بقدر ما ينسب الى مترجميه . كل مترجم ستكون له نسخة خاصة به عن هذا الكتاب (! ! ؟) .
- (٦) هل يقصد أرسطو بهذا الرقم الأجزاء الأساسية فى التراجيديا من الناحية الفنية ، والتى عددها فى الفصل الثانى عشر ؟ أم الأجزاء الكيفية التى ناقشها فى الفصل السادس - وما تلاه من فصول ، ولكن عددها ستة ؟ ولكن لماذا هذه العلاقة العنسية بين تلك الأجزاء (المجهولة) ، وأنواع التراجيديا الأربعة ؟
- هناك أسئلة ، وتخمينات كثيرة حول هذا الربط . ولهذا نميل الى تأييد تخمين فالن ، القائل بأن أرسطو لا يؤسس أنواعه الأربعة ، على أية أربعة أجزاء سبق الحديث عنها . ولهذا مال بعض المترجمين الى اعتبار هذه الجملة مدخولة على أرسطو . وعلى أية حال ، فان الأنواع الأربعة التى ساقها أرسطو للتراجيديا هنا ، تحقق التطهير .

(٧) تعتمد التراجيديا المركبة على عنصرى « التحول » و « والتعرف » .
(أنظر شروح الفصول : الحادى عشر ، والثالث عشر ، والسادس عشر) .
ولقد اتفق كل المترجمين - تقريبا - على تسمية هذا النوع بهذا المسمى ، أو بـ
« التراجيديا المعقدة » ، بينما اختلفوا حول تسمية الأنواع الأخرى التالية .

(٨) اختلف المترجمون حول انتقاء مصطلح لهذا النوع . فمنهم من دعاه بـ
« التراجيديا القدرية » - مثل الأس - ، ومنهم من دعاه بـ « التراجيديا الشجوية -
أو - الاستعطافية حيث يكون المحرك الأساسى هو الانفعال الجامح - كما ذكر بوتشر - ،

ومنهم من دعاه بـ « التراجيديا الانفعالية » مثل بوتس . . . الخ . الا أننا أثرنا
ترجمة باى ووتر ، كما أثرها الكثيرون من أمثال : تلفورد ، وجروب ، وابس ، وغيرهم
من المترجمين المحدثين .

ولم يميز أرسطو « تراجيديا المعاناة » ، بأية خصائص ، كما فعل مع التراجيديا
المركبة ، وانما ساق عنوانى تراجيديتين . وكذلك فعل مع النوعين الأخيرين التاليين .

(٩) أجاكس - أو اياس - هو أحد أبطال حرب طروادة اليونانيين . وقد تنافس
مع أوديسيوس على امتلاك درع أخيل . وعندما منحت الدرع الى أوديسيوس بسبب
تحيز القواد تحت تأثير أجاممنون وأخيه مينلاوس جن جنون أجاكس غيرة وحسدا .
وقد أدى به كبرياؤه ، واعتزازه بكرامته ونفسه ، الى الانتحار . (راجع النشيد الثانى
من الالياذة) .

وقد نظم سوفوكليس عن قصة مسرحيته التى مازالت موجودة تحت عنوان
« أجاكس » ٤٤٧ ؟ ق . م .

(١٠) يعتبر اكسيون ملك تساليا - فى الأساطير اليونانية القديمة - قابيل الديانات
السامية . ولقد أشار اليه الشاعر اسخيلوس بأنه أول قاتل .
ولقد قضت عليه الآلهة بأن يؤخذ الى العالم السفلى ليعذب عذابا نكرا ، مثل :
سيزيف ، وتنتالوس ، وتيتيوس ، وغيرهم . (راجع النشيد الحادى عشر بالأوديسة ،
والكتاب السادس بانيادة فرجيل) .
ولكل من شعراء التراجيديا الثلاثة الكبار - اسخيلوس ، وسوفوكليس ،
ويوربيديس - مسرحية مفقودة عنوانها « اكسيون » .

(١١) كاد معظم المترجمين يتفقون مع باى ووتر على تسمية النوع التراجيدى
الثالث بـ « تراجيديا الشخصية » . الا أننا أثرنا - مع بوتس - ترجمة بوتشر ، حيث
أن الدافع فى تحريك أحداث هذا النوع التراجيدى دافع أخلاقى .

وعلى العموم ، لا يمكن تثبيت فواصل خصائصية حادة تميز بين هذه الأنواع الأربعة . لأن مقوماتها كلها متداخلة ، أى ليس هناك ما يمنع من أن تكون التراجيديا مركبة ، وشجوية ، وأخلاقية ، ومناظرية فى نفس الوقت .

(١٢) « نساء فثيا » ، احدى مسرحيات سوفوكليس الضائعة ، والتي لم يبق منها غير بضعة سطور . أما فثيا فهو اسم مدينة فى تساليا ، حيث ولد أخيل . ومن المحتمل أن اشارة أرسطو هنا تقصد مسرحية سوفوكليس ، أو مسرحية أخرى مفقودة ، كانت تحمل نفس الاسم .

(١٣) « بليوس » عنوان مسرحية ، لكل من سوفوكليس ، ويوربيديس . لم يبق من أولاهما غير شذرات بسيطة جدا ، ومن أخراهما غير خمسة عشر سطرا . وبليوس كان ملكا على احدى مدن تساليا . ويعتبر — فى الأساطير — البشرى الوحيد الذى تزوج من الهة ، وهى ثيتس . ولما كان عاجزا عن الاشتراك فى حرب طروادة — لكبر سنه — أعطى درعه الذهبية لابنه البطل المعروف أخيل . ولا ندري ، الى أى المسرحيتين يشير أرسطو .

(١٤) النص تالف عند تحديد اسم النوع التراجيدى الرابع لذا ذهب المترجمون فى تخمينه كل مذهب . ولقد أثرنا الكلمة التى اختارها باى ووتر ، لأنها تتفق تماما مع السياق . والنوع التراجيدى المناظرى يعتمد — أساسا — فى تأثيره على الرؤية والسمع على نحو ناشئ من تأثير الديكور ، والأدوات المسرحية ، والأزياء ، والتمثيل الذى قد يتسم بالمبالغة أو العنف ، والمناظر الغريبة ... الخ .

(١٥) بنات فورسيس « احدى التراجيديات المفقودة ، المجهولة المؤلف . ويبدو أن هذه المسرحية كانت تحفل بالمشاهد الغريبة التى تعتمد فى تأثيرها على المناظر والتمثيل بصفة أساسية .

(١٦) « برومثيوس » ، احدى مسرحيات اسخيلوس التى وصلتنا واسمها الكامل برومثيوس مغلولا .

وتقع أحداثها عند صخرة مرتفعة تطل على أمواج البحر ، وتفتتح بخادمى زيوس — العنف والقوة — وهما يقودان برومثيوس ، ومتبوعون بالاله هيفاستوس رب النار والحدادة . لقد أمرهم كبير الالهة زيوس بأن يربطوا برومثيوس الى الصخرة لتعذيبه ، عقابا له على اعطاء النار للبشرية .

ولا شك أن هذا المشهد – كمشاهد المسرحيات التي تقع في العالم السفلى – ذات رؤية غريبة ومثيرة .

(١٧) « نيوبى » – فى الأساطير القديمة – هى ابنة تنتالوس – ابن الاله زيوس – من ديونى أخت بيلوبس .
ويذكر هسيود ، أنها تزوجت من أمفيون ، ونسلت منه عشرة من الذكور والاناث ،
وقيل سبعة بنين وسبع بنات ، أو ستة من كل . وقيل بأنها عايرت ليتو – أم أبوللو
وأرتميس من زيوس – التى لم تلد غير اثنين . فانتقمت منها الآلهة ، بأن قتلت أولادها
وبناتها جميعا غير واحدة . وقد ظلت نيوبى تبكى فجيعتها ، حتى استحالت الى حجر .
ويبدو أن اسخيلوس – فى تراجيدته الضائعة – قد عالج القصة كلها ، ولم
ينتق منها ما يصلح للمسرحة .

(١٨) « أجاثون » ، شاعر تراجيدى (راجع هامشه بالفصل التاسع) .

(١٩) سيزيف فى الأساطير اليونانية القديمة ، كان أحد ملوك كورنثة . وقد
عرف بالشره واغتصاب نساء الآخرين ؛ لذا قضت عليه الالهة فى العالم السفلى ،
بأن يحمل صخرة ويصعد بها سفح جبل عال كي يضعها على قمته ، الا أن الصخرة
لا تلبث أن تتدحرج الى القاع ، كي يصعد بها مرة أخرى . وهكذا قضى عليه أن يتعذب
الى الأبد بهذا التكرار الذى لا يحقق أى هدف .

(٢٠) أنظر شروح الفصل الثانى عشر ، الخاصة بالأجزاء الكمية .

(١٩)

(الفكر ، واللغة) (١)

(الفكر) (٢)

ويبقى الآن أن نتكلم عن « اللغة » ، وعن « الفكر » ، بعد أن فرغنا من الكلام عن الأجزاء الأخرى للتراجيديا .

أما فيما يتعلق بـ « الفكر » ، فلنرجع الى ماقلناه عنه في مبحثنا « فن الخطابة » ، لأن طبيعته تدخل في هذا الفرع من (ب) والتفنيد ،

ويندرج تحت « الفكر » ، كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة . ويدخل في ذلك :

(أ) البرهنة ،

(ب) والتفنيد ،

(ج) واثارة الانفعالات (كالشفقة ، والخوف ، والغضب ، وما شابه ذلك) .

(د) وكذلك جعل الأمور تبدو مضخمة هامة ، أو تافهة منتقصة .

ومن البين ، أن الأحداث التراجيدية يجب أن تعالج هي الأخرى ، بنفس الوسائل التي يعالج بها الكلام ، اذا كان من الضروري حمل تلك الأحداث على أن تثير الشفقة ، أو الخوف ، أو الأهمية أو الاحتمالية . والفرق الوحيد ، هو أن

الحدث ينبغي أن يؤثر من تلقاء ذاته دون شرح ؛ بينما التأثيرات الناتجة عن الكلام ، ينبغي أن تتولد من كلام الناطق كنتيجة للغته . والافما هي مهمة الناطق ، اذا كانت الأمور واضحة دون استعمال الكلام ؟ ؟

(اللغة)

ويلي ذلك ، حديثنا عن اللغة (٧) . وفرع من هذا الموضوع يعالج « ضروب النطق » . الا أن هذا الأمر من المعروف ، يخص فن « الالقاء » ومحترفيه . انه يميز - مثلاً - بين الأمر والابتهال ، والخبر والتحذير ، والاستفهام والجواب ، وكل ما يدخل في هذا الباب . وسواء يعرف الشاعر - أو لا يعرف - تلك الأمور ، فليس للنقد - في هذا الشأن - ما يمس كثيراً حقيقة فن الشاعر . وعلى هذا ، فأى خطأ في قول هوميروس : « أيتها الربة ، أنشدي ترنيمة الغضب » (٨) ، حتى ينتقده بروتاجوراس (٩) في تلك العبارة ؟ ؟ ان نقده يقوم على أساس أن هوميروس (١٠) حين قصد الى الرجاء ، خرج به الكلام الى صيغة الأمر ، اذ يعتقد بروتاجوراس أن سؤالك لشخص بأن يفعل كذا ، أو لا يفعله ، انما هو أمر . وعلى أية حال ، فانه يمكننا أن نطرح هذا الموضوع جانبا ، لأنه لا يخص فن الشعر ، وانما يخص فنا آخر .

هوامش الفصل التاسع عشر

(١) من الملاحظ ، أن الفصول التي تبدأ من الفصل السابع ، وحتى الفصل الثامن عشر ، تتعلق بتصميم تنظيم التراجيديا كجسم متوحد قائم بذاته . أما الفصول التي تبدأ من الفصل التاسع عشر ، وتنتهى بالفصل الثانى والعشرين ، فانها تتعلق بتصميم مادة التراجيديا ، أى اللغة .

وهذه الفصول الأربعة الأخيرة المتعلقة باللغة ، تختص بالعلل الأربع التى تشكل طبيعة اللغة التى تصاغ من أجل تحقيق أهداف شعرية . أى أن تلك الفصول تعالج العلة الفاعلة ، والعلة المادية ، والعلة الصورية ، والعلة الغائية ، على هذا النحو من الترتيب .

(٢) فى الفصل السادس ، عرف أرسطو الفكر كجزء من أجزاء التراجيديا الكيفية . والفكر - الذى يتوسط الشخصية واللغة - لا يعنى فى المجال الدرامى الفلسفة والاستنتاجات المنطقية ، وانما هو جملة الشاعر والأحاسيس والآراء ، كما أنه الانطباعات ووجهات النظر التى تتخلف على صفحة نفس المتفرج (راجع شروح الفصل السادس) .

(٣) يعتبر كتاب أرسطو « فن الخطابة » - الذى كان معروفا لدى العرب القدامى باسم ريطوريقا - الصنو الفنى لكتاب « فن الشعر » الذى بين أيدينا . ويتكون الكتاب من ثلاثة أجزاء :

١ - يتألف الجزء الأول من خمسة عشر فصلا تشرح طبيعة الخطابة ، ومدى تشابهها واختلافها مع المنطق ، وماهى أهدافها ، ووسائلها ، وأنواعها ، ومصادرها .
٢ - ويتألف الجزء الثانى من ستة وعشرين فصلا ، تعالج أسس الاقنوع ، والموضوعات التى تتناولها أنواع الخطابة الثلاثة .
٣ - ويتألف الجزء الثالث من تسع عشرة فصلا ، تناقش عناصر الأسلوب ، ومضامين أجزاء القول وتنظيمها .

(٤) يقدم أرسطو هنا ، الأشكال الأربعة ، التى يمكن أن تتضمنها التراجيديا من ناحية الفكر . فعندما تتكلم شخصية ما فى المسرحية ، فهى اما :

(أ) تقوم بعملية اثبات ، أى تبين ما فى الموقف الدرامى من أشياء معينة ، تتبع من افتراض أشياء أخرى .

(ب) واما تقوم بايجاد أسباب تعارض بها العوامل التى تشكل مشكلة فى الموقف الدرامى ؛ والعمل على تذليلها ، حتى يتمكن الفعل من المضى قدما .

(ج) واما تعالج انفعالات ، كالتأثير فى انفعال شخصية أخرى ، من خلال الكلام والجدل .

(د) واما تقوم بتضخيم الأشياء ، أو التهوين من أمرها .
وهذه الأشكال الأربعة ، يمكن أن تنشأ مما تقوله الشخصيات ، أو مما تفعله .

(٥) يؤكد أرسطو أن مهمة الكلام ليست توضيح معنى الأحداث ، كما أن مهمة الأحداث ليست توضيح معنى الكلام . فإذا لم يكن للحدث أو الكلام معنى خاص لكل منهما ، فلا مكان لهما في الحكمة . فلكل من الحدث والكلام مهمة صحيحة . ولا تنجح المسرحية إذا ما حل أحدهما محل الآخر ، كي يعالج مساوىء زميله .

(٦) المعنى فى هذا الموضع من النص الأصلي مبهم ، ومن ثم ، اختلف المترجمون والشرح فى معالجته وتوضيحه . وقد رأى بعضهم أن أرسطو يعقد موازنة خاطفة بين الخطيب الذى يخطب بالنثر ، والشاعر التراجيدى الذى يكتب بالشعر .

(٧) يستهل أرسطو حديثه عن اللغة بتمييز وجه من اللغة غير مرتبط بالفن الشعرى كعمل مكتوب . وهذا الوجه يلقي القاء . فبعض الكلمات تتغير معانيها بسبب الطريقة التى تتطور بها . من ذلك . أن الابتهالة ، يمكن أن تنطق فى صيغة أمر ، والسؤال البرىء فى صيغة استنتاج حاسم . . . الخ . وفن تنعيم الكلمات ؛ واضفاء المعنى الصحيح عليها ، يخص الممثل ، ولا يخص الشاعر . وما يكتبه الشاعر ، يمكن أن تغيره التفسيرات الشفوية .

(٨) هذا البيت من الشعر ، هو مفتتح « الياذة » .

(٩) بروتاجوراس من أوائل وأقدر الفلاسفة السوفسطائيين . ولد فى أديرا قبل سنة ٤٨٥ ق م . وعاش حوالى سبعين عاما .
ولقد اشتهر بتعليم الفلسفة ، والخطابة ، وعلوم اللغة . وكانت له فى ذلك مؤلفات ناجحة ، تدل على تفوقه ، وتحرره الفكرى . واشتهرت عنه عبارته المعروفة :
« الانسان مقياس كل شئ » .

(١٠) هوميروس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(٢٠)

(بعض التعريفات اللغوية)

تتألف اللغة (١) - بوجه عام - من الأجزاء التالية :
الحرف الهجائي « أو العنصر الأساسي » ، والمقطع ، وأداة
الربط ، وأداة الوصل ، والاسم ، والفعل ، والتصريف ،
والعبارة « أو الجملة » .

١ - والحرف الهجائي ، هو صوت غير قابل للتجزئ ،
وليس كل صوت حرفا هجائيا ، ولكنه فقط هذا الذي يمكن
أن يشكل جزءا من مجموعة أصوات مفهومة . فحتى
الحيوانات تصدر منها أصوات غير قابلة للتجزئ ، ولكن
لا شيء منها يمكن اعتباره حرفا لغويا . والحرف (أ) اما
صائت ، (ب) أو نصف صائت ، (ج) أو صامت .

والصائت : هو الحرف الذي يحدث صوتا مسموعا دون
أن يضف اليه حرف آخر « أو هو الذي ينطق دون قرع
اللسان أو الشفة » .

ونصف الصائت : هو الذي يحدث صوتا مسموعا ، اذا
ما أضيف اليه حرف آخر (أو هو الذي ينطق مع قرع اللسان
أو الشفة ، مثل السين S والراء R) .

أما الحرف الصامت : فهو الذي لا يصدر بنفسه صوتا
بالمرة ، ولكن باضافته الى حرف صائت يصبح مسموعا ،
مثل : الدال D ، والجيم G .

وتتميز هذه الحروف :

(أ) طبقا لاختلاف الأوضاع التي يتخذها الفم ، وطبقا
لموضعها فيه أثناء النطق ،

(ب) ومن كونها مرققة أو مغلظة ،

(ج) وطويلة أو قصيرة ،

(د) وكذلك طبقا لكونها حادة ، أو عميقة ، أو شـيئا
وسطا • والبحث التفصيلي في هذا الأمر ، من شأن المختصين
بصناعة الأوزان •

٢ - والمقطع ، صوت خال من الدلالة والمعنى ، ويتركب
من حرف صامت ، وآخر صائت أو نصف صائت • فمثلا ،
المقطع ج ر - - GR دون اضافة أ - - A ، يظل أيضا
مقطعاً ، حتى ولو أضفنا اليه أ - - A ، وأصبح على هذا
النحو : ج ر ا GRA • ولكن تقصى مثل هذه الفروق
المتعلقة بالمقطع ، انما هو أيضا من شأن علم الأوزان •

٣ - وأداة الربط عبارة عن :

(أ) صوت بلا دلالة أو معنى ، ولا يسبب ولا يمنع من
تأليف صوت واحد من جملة أصوات ، ويكون له معنى • وهذه
الأداة لا يمكن أن تقوم صحيحة بذاتها في بداية عبارة أو
جملة • والمثال على هذا :

men ' toi ' de ونحو ذلك •

(ب) أو هي صوت بلا دلالة ، وقادر على تأليف صوت
واحد ، له دلالة من أصوات عديدة ذات دلالة (. . . .)

٤ - وأداة الوصل ، صوت بلا دلالة ، يحدد بداية العبارة
أو نهايتها ، أو جزءا منها • وهي - بحكم طبيعتها - توضع
في نهايات الجمل ، أو في أواسطها •

٥ - والاسم ، صوت دال ، مركب من أصوات ولا يدل

على الزمن والجزء منه اذا انفصل لا يفيد معنى بذاته .
ولنتذكر أنه حتى مع الكلمات المركبة لا تستخدم الأجزاء على
حدة ، كما لو أن كل واحد منها له معنى في ذاته . ففي الاسم
ثينودورس « عطية - الله » نجد كلمة « دورون ^{doron}
أو « عطية » بلا دلالة في حد ذاتها .

٦ - والفعل ، صوت مركب ، له دلالة ، ويدل على الزمن .
وكما هو الحال في الاسم ، فإن أى جزء منه لا معنى له في
ذاته . فكلمة « رجل » ، أو « أبيض » لا تتضمن دلالة « متى »
الزمنية . أما كلمة « يمشى » أو « مشى » فتدل على معنى ،
بالإضافة الى زمن ، سواء كان مضارعاً ، أو ماضياً .

٧ - والتصريف ، يتعلق بالاسم كما يتعلق بالفعل . ويدل
على :

(أ) العلاقة ، كما في « لـ » of ، أو « الى » to
ونحوهما .

(ب) أو على العدد ، سواء كان جمعا ، مثل « رجال » ،
أو مفردا مثل « رجل » ؛

(ج) أو على طريقة ، أو نغمة النطق في اللقاء ، كالسؤال ،
في مثل قولنا : « هل ذهب ؟ ؟ » ، أو كالأمر ، في مثل قولنا :
« اذهب ! ! » . وهاتان حالتان من تصريف الفعل في هذا
الشكل الأخير ، أى بالنطق .

٨ - والعبارة « أو الجملة » ، صوت مركب ، دال على
معنى ، وبعض أجزائه له معنى ، أو دلالة في حد ذاته .
وعلىنا أن نلاحظ ، أن العبارة ليست دائما تتألف من اسم
وفعل ، لأنه يمكن أن تجيء دون فعل ، مثل : « تعريف
الانسان » ، ولكنها تحوى دائما جزءا معيناً له دلالة في حد
ذاته . وهذا الجزء ذو الدلالة ، نتمثله في كلمة « كليون »

من قولنا «كليون يمشى» • وتأتى العبارة واحدة على ضربين:
(أ) فاما تدل على شيء واحد ،

(ب) واما تتألف من أقوال عديدة ، تكون كلا عن طريق
الربط • فـ « الالياذة » (٣) - مثلا - وحدة كلامية ، تتألف
من أجزاء مرتبطة ببعضها • وكذلك « تعريف الانسان » وحدة
لأنه يدل على شيء واحد •

هوامش الفصل العشرين

- (١) هذا الفصل - والفصل الذى يليه - يتعلقان بطبيعة اللغة اليونانية بصفة خاصة . وفيه مواضع كثيرة غامضة ، وأخرى تحتل أكثر من معنى ، مما دعا بعض الباحثين الى التشكيك فى نسبة الفصلين الى الأصل الأول من كتاب « فن الشعر » ، ولكن هذا الرأى لا يقدم الأسباب المقنعة .
- أما جيرالد الس ، فى ترجمته المدروسة للكتاب فقد حذف النصف الثانى من الفصل التاسع عشر ، مع الفصل العشرين والفصل الحادى والعشرين والفصل الثانى والعشرين . ولقد بنى حذفه هذا على ثلاثة أسباب :
- ١ - أنها فى غاية الاصطلاحية والخصوصية ، وبصفة خاصة الفصلان : العشرون ، والحادى والعشرون . كما أن تلك الفصول المحذوفة ، تعالج - فى رأيه - مشكلات خاصة ، تؤدى مناقشتها الى التطويل والتعقيد .
- ٢ - أنها تتعلق بطبيعة قواعد اللغة اليونانية .
- ٣ - أنها لا ترتبط بنظرية أرسطو فى الشعر ، الا بخيط واه جدا .
- ولكننا نلاحظ - مع كينيث تيلفورد - أن أرسطو فى هذا الفصل ، يناقش العلة المادية التى تبنى منها اللغة الشعرية . أى أن هناك علاقة حميمة بين عناصر اللغة وفن القول .
- ويبدأ أرسطو هذه العلة المادية من الحرف الأبجدي الذى يعتبر أصغر وحدة صوتية ، مارا بتركيبات لغوية أكبر ، ثم أكبر ، حتى ينتهى الى الكلام الذى يعد أعلى تركيب للصوت .

(٢) « الالياذة » (راجع شروح الفصل الرابع) .

(٢١)

(اللغة الشعرية)

والأسماء نوعان (١) : اما بسيطة ، واما مزدوجة .
وأعنى بالاسم البسيط ، ذلك الذى يتركب من أجزاء ، لا دلالة
لكل منها على حدة ، مثل كلمة « جى » (أى أرض) . أما
الاسم المزدوج ، فهو يتألف ، اما من :

(أ.) جزء له دلالة ، مع جزء آخر ، بلا دلالة « مع أنه
لا يوجد داخل الاسم المزدوج جزء له دلالة منفصلة » ،

(ب) واما من جزئين ، لكل منهما دلالة . ومع هذا ، فقد
يكون الاسم ثلاثى الأجزاء ، أو رباعى الأجزاء ، أو متعدد
الأجزاء ، وذلك كمعظم كلماتنا المطولة أو المركبة ، ومثال
ذلك قولنا : « هرمو - كايكو - كسانثوس » (٢) .
Hermocaïcoxanthus ، وما شابه ذلك .

ومهما يكن شكل الكلمة من ناحية البناء ، فانها تكون :
شائعة ، أو أجنبية معارة ، أو مجازية ، أو زخرفية ، أو
مبتدعة المعنى ، أو مطولة « مزيدة » ، أو منقوصة أو معدلة .

١ - وأنا أعنى بالكلمة الشائعة « أو العادية » ، تلك التى
يستعملها كل الناس فى بلد معين .

٢ - وبالكلمة الأجنبية ، تلك التى يستعملها أهل بلد آخر .
ويتضح من هذا ، أن الكلمة نفسها ، يمكن أن تكون أجنبية
مرة ، ومرة أخرى شائعة أو عادية ولكن بالنسبة لنفس
الناس . فكلمة « سجنون » - مثلا - « ومعناها رمح » مألوفة
وشائعة بين أهل قبرص ، ولكنها غريبة بالنسبة لنا .

٣ - أما الاسم المجازي ، فهو اعطاء اسم يدل على شيء الى شيء آخر ؛ وذلك عن طريق التحويل : اما من جنس الى نوع ، أو من نوع الى جنس ، أو من نوع الى نوع ، أو عن طريق القياس :

(أ) من الجنس الى النوع : مثل قولنا : « هنا تقف سفينتي » (٣) ؛ فالارساء في الميناء ، هو ضرب معين من شيء ، وهو الوقوف .

(ب) من النوع الى الجنس : كأن يقال : « لا ريب أن أودسيوس (٤) قد قام بفعل عشرة آلاف عمل نبيل » ، فان « عشرة آلاف » جنس من عدد ضخيم ، وقد استعمل هنا ليدل على عدد ضخم ، بوجه عام .

(ج) من النوع الى النوع : مثل قولنا : « فليستل حياته بسيف من البرنز » و « ليقطعه بالسيف البرنزي الصارم » .
فهنا استعملت الكلمتان « يستل » و « يقطع » متبادلتين ، وكلتاهما نوع لمعنى الانتزاع .

(د) تحويل المعنى عن طريق القياس : وذلك عندما تكون هناك أربعة حدود ، بينها ترابط : علاقة الحد الثاني (ب) بالأول (أ) كعلاقة الرابع (د) بالثالث (ج) ، فانه يمكننا أن نستعمل الرابع (د) بدلا من الثاني (ب) ، أو الثاني (ب) بدلا من الرابع (د) . وفي بعض الأحيان ، يضيفون الى المجاز صفة ذات ارتباط بالكلمة المحذوفة التي نقل عنها هذا المجاز . وعلى هذا ، فان الكأس (ب) لها علاقة بديونيسوس (٥) (أ) كعلاقة الدرع (د) بأريس (٦) (ج) . ومن ثمة ، فان الدرع يمكن أن يطلق عليها مجازيا « كأس أريس » (ب+ج) ، وتسمى الكأس « درع ديونيسوس » (د+أ) .

ولنضرب مثالا آخر : العشية (ب) بالنسبة للنهار (أ) ،

هي كالشيخوخة (د) بالنسبة للحياة أو العمر (ج) ، وعلى هذا يمكن أن تسمى العشية (ب) بشيخوخة النهار (د + أ) ، وتسمى الشيخوخة (د) عشية الحياة (ب + ج) ، أو كما قال امبدوكليس (٧) : « مغرب الحياة » . وقد يحدث في بعض الحالات ، ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس ، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو . فمثلاً نثر الحب يسمى اصطلاحياً « البذرة » ، ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص ، وهذه العملية غير المسماة (ب) ، لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس (أ) ، تماماً كنفس علاقة البذر (د) بالحب (ج) ، ومن ثم ، جاء تعبير الشاعر عن الشمس « تبذر نورا ربانيا » (د + أ) .

وهناك - أيضاً - طريقة أخرى يمكن أن يستخدم فيها مثل هذا النوع من المجاز ، وهي : عندما نسمى شيئاً باسم شيء آخر نسقط عن هذا الشيء الآخر ، صفة من صفاته التي تميزه . ومثال ذلك : بدلاً من أن نقول عن الدرع « كأس آريس » - كما هو الحال في المثال السابق - نقول : « كأس بلا خمر » .

٤ - « والكلمة الزخرفية . . . » « البديعية » . . .

٥ - والكلمة المبتدعة المعنى هي التي لم تكن مستعملة بين الناس من قبل ، وإنما يقدمها الشاعر نفسه . وهناك كلمات ترجع أصولها إلى هذا المصدر ، مثل : « النابتات » لكلمة « القرون » (٨) ، و « المتضرع » لكلمة « الكاهن » .

٦ - والكلمة المطولة أو المزيدة ، هي التي تستخدم - على غير العادة - حرفاً صائتاً أطول ، أو يقحم عليها مقطع ، والمثال على ذلك : بوليوس Poléos لكلمة Poleos ، وبيلئيدو Peléiadéo لكلمة بولئيدو Peleidou .

هوامش الفصل الحادى والعشرين

(١) يتعلق هذا الفصل بالعلة الشكلية أو الصورية للغة الشعرية ، أى البناء الصحيح الخاص بها . وشكل الكلام بوجه عام - كما اتضح فى الفصل السابق - هو شكل الموضوع ، الذى يعرضه أو يمثله . وما تؤديه اللغة الشعرية ، انما هو البناء الذى بمقتضاه يدل الكلام على موضوعه .

(٢) الموضوع هنا غامض . ويبدو أن هذا التركيب يتألف من أسماء ثلاثة أنهار كانت تجرى فى آسيا الصغرى ، وهى : هرموس Hermus ، وكائيكوس Caicus ، واكسانثوس Xanthus . كما يظن باى ووتر أن كلمة - أو عبارة - قد امحت من النص الأصلى ، بعد ذكر هذا التركيب الثلاثى ، من أسماء هذه الأنهار .

(٣) النشيد الأول من الأوديسة .

(٤) أوديسيوس (راجع هوامش الفصل الثامن) .
والعبارة من النشيد الثانى بالليانة :

(٥) ديونيسوس ، فى الميثولوجيا اليونانية ، ابن كبير الآلهة زيوس من سديلى ابنة كادموس ملك طيبة . وهو اله الخمر ، والكروم ، والاثمار والاختصاب ، والمرح ، والقوى الانتاجية بوجه عام .

(٦) أريس - المعروف فى الميثولوجيا الرومانية بـ مارس - ابن زيوس من هيرا . وهو اله الحرب .

(٧) امبدوكليس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(٨) مفرد القرون قرن ، ولا يعنى هنا الزمن وانما يعنى المادة الصلبة الناتئة بجوار أذن الغنم أو البقر ونحوها . ولهذا استخدمت كلمة النابتات أو الناتئات .

(٢٢)

(اللغة ، والأسلوب)

(فى اللغة الشعرية)

وجودة اللغة تكون فى وضوحها ، وعدم تبذرها • فالحقيقة أن أوضح الأساليب اللغوية ، هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية ، إلا أنها تكون فى نفس الوقت مبتذلة • والشاهد على ذلك ، شعر كليوفون (١) ، وشعر استنيلوس (٢) • ومن جهة أخرى ، فإن اللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركاقة ، إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة ، مثل : (أ) الكلمات الغريبة « أو النادرة » ، (ب) والمجازية ، (ج) والمطولة ، (د) وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة • إلا أن اللغة التى تتألف كلية من مثل هذه الكلمات ، تكون (أ) اما ملغزة ، (ب) واما رطانة مبهمة (٣) • وأقصد باللغة الملغزة تلك التى تتألف من مجازات واستعارات ، وبالرطانة تلك اللغة التى تتألف من كلمات غريبة « أو نادرة » • والواقع ، أن طبيعة اللغة الالغازية ، تتمثل أساسا فى التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعية ، فى تركيبات لغوية مستحيلة • وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء ، ولكن باستعمال بدائلها المجازية • ومثل هذا الالغاز ، نجده فى العبارة التالية : « رأيت رجلا يلحم بالنار نحاسا برجل آخر (٤) ، وما أشبه ذلك من الالغاز • وبالمثل ، فإن اللغة التى تتألف من كلمات غريبة « نادرة » ، لا بد وأن تنتج رطانة • ومع هذا ، فإن اللجوء الى توليفة معينة من بعض تلك العناصر غير المألوفة ، أمر ضرورى « للأسلوب » • لأن استعمال الكلمة الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، والزخرفية « البديعية » ، وسائر الأنواع الأخرى ،

ينقذ اللغة من الابتذال والركاكة ، كما أن استعمال الكلمات العادية أو الدارجة فيها ، يكسبها الوضوح المستهدف . ولكن أكثر ما يعين على وضوح اللغة وتجنيبها الابتذال والركاكة ، هو تطويل الكلمات ، وانقاصها ، وتحويل شكلها . وبناء الكلمات على هذا النحو - بجعل اللغة مخالفة لما هو شائع مألوف - يكسبها مظهرا بعيدا عن لغة المحادثة اليومية ؛ كما أن تماثلها الشديد مع الكلمات الجارية ، يكسبها صفة الوضوح . وعلى هذا ، كان من الخطأ استنكار البعض لا استخدام هذه المسموحات أو الرخص اللغوية ، والسخرية من الشعراء الذين يستخدمونها . ومثال ذلك اقليدس (٥) الشيخ ، الذى صرح بأنه ما أسهل على المرء أن يقول شعرا ، اذا ما سمح له بأن يطول الكلمات كما يشاء ويهوى (٦) . ولقد هزأ من ذلك الاجراء فى قوله الشعرى (٧) : « رأيت ابيخاريس يتجول فى طريقه نحو ماراثون » . وفى قوله : « لم يستطع (؟ ؟) أن يفتن كما كان ، عن هذا الرجل صاحب العشب الجميل الزهر » .

ولا شك أن الافراط فى استعمال هذه الرخص اللغوية يحدث تأثيرا مضحكا . ولكن ينبغى استعمال مؤسسات اللغة الشعرية ، فى شئ من الاعتدال . بل ان اساءة استخدام المجاز ، والكلمات الغريبة « النادرة » - وما شابه ذلك من ضروب القول - تؤدى الى خلق تأثير مشابه لذلك التأثير المضحك الذى يستهدف البعض تحقيقه . ولكن الاستعمال الصحيح لهذه الرخص اللغوية ، انما هو شئ مختلف تماما . ولكى يتحقق المرء من هذه الفروق ، عليه أن يتناول شعرا ملحميا ، ويلاحظ كيف تكون مطالعته ، بعدما يدخل عليه كلمات عادية أو شائعة . ونفس الشئ ، يمكنه تطبيقه أيضا ، على الكلمات الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، وبقية ذلك . فما علينا الا أن نضع الكلمات العادية ، محل الكلمات الغريبة « النادرة » ، والمجازية ، . . . الخ ، حتى نتبين صدق ما قلناه . ولنضرب على ذلك مثلا : ان كلاما من اسخيلوس (٨)

ويوربيديس (٩) قد نظم نفس الصورة الشعرية فى بيت من الشعر الأيامبى ، ولكن تغيير كلمة واحدة فى بيت يوربيديس - الذى استخدم كلمة نادرة الاستخدام ، بدلا من كلمة عادية شائعة - جعل البيت الشعرى يبدو جميلا ، بينما البيت الآخر ضعيفا (١٠) . يقول اسخيلوس ، فى مسرحيته « فيلوكتيتس (١١) » « ان الجرح المتقرح يأكل لحم قدمى هذه » . أما يوربيديس فقد وضع « أولم وليمة » بدلا من « يأكل » . وكذلك عندما يقال : « والآن أصبحت أنا هذا المنخوب ، الواهن ، الخسيس » (١٢) . يتضح الفرق اذا ما استعملنا كلمات شائعة بدلا منها فنقول : « والآن ، أصبحت أنا هذا الهزيل ، الضعيف ، التافه » . ونسوق مثالا ثالثا فى هذا المجال بعبارة : « وأعد له كرسيًا زريا ، ومنضدة وضيفة » (١٣) ولو غيرنا ذلك الى كلمات جارية مألوفة ، لقلنا : « وأعد له كرسيًا حقيرا ، ومنضدة تافهة » . وعلى هذا النحو ، يمكن أن نغير عبارة « شواطئ البحر تزمجر » ، الى « شواطئ البحر تصيح » (١٤) .

بالإضافة الى هذا ، درج أرفراديس (١٥) على السخرية من الشعراء التراجيديين ، لاستخدامهم كلمات وعبارات (١٦) لا ترد فى أحاديث الحياة اليومية ، مثل قولهم : « عن البيت بعيدا » . بدلا من « بعيدا عن البيت » ، ومثل تلك التعبيرات اليونانية « المهجورة » Sthen بدلا من (sous) و egodenin أو « كما يقولون » « أخيل يخص » بدلا من « يخص أخيل » ، وما شابه ذلك من تعبيرات . والحقيقة ، أن مثل هذه التعبيرات التى ليست جزءا من الأقوال الجارية ، قد أكسبت الأسلوب نكهة مميزة ، أبعدته عن المألوف . وهذا ما فشل أرفراديس فى ادراكه .

وانه لمن المهم أن نراعى الاستخدام الصحيح لكل ضرب من ضروب التعبير الشعرى التى تحدثنا عنها ، وكذلك استخدام الكلمات المركبة « المزدوجة » ، والغريب « النادرة » ،

ونحو ذلك . ولكن الشيء الأعظم أهمية من هذا كله ، فهو التجويد فى صياغة « المجاز » . وهو الشيء الوحيد الذى لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره ، انه آية العبقريّة . لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على ادراك وجوه الشبه فى أشياء غير متشابهة .

ومن بين الكلمات المختلفة التى عددنا أنواعها ، يمكن أن نلاحظ أن الكلمات المركبة « المزدوجة » هى أحسن ملاءمة للشعر الديثرامبى (١٧) ، والكلمات الغريبة « النادرة » أليق بالشعر البطولى ، والمجازات للشعر الايامبى (١٨) . وفى الحقيقة ، أن كل هذه الأنواع المختلفة ، يمكن أن تستخدم فى الشعر البطولى (١٩) . ولكن أحسن الكلمات صلاحية للشعر الايامبى - الذى يمكن أن يقال بأنه يحاول مجازاة الكلام الشائع المألوف - فتلك التى تجرى فى لغة التخاطب ؛ وهى الكلمات الشائعة ، والمجازية ، والزخرفية « البديعية » .

وحسبنا الآن ما قلناه عن التراجيديا ، وعن المحاكاة بوساطة الفعل فوق خشبة المسرح .

هوامش الفصل الثانى والعشرين

- (١) كليوفون (راجع هوامش الفصل الثانى) .
- (٢) اسثنيلوس شاعر تراجيدى عاش فى القرن الخامس ق.م. ولقد هاجمه أريستوفانيس فى كوميديته « الزنابير » . ويبدو - كما فى عبارة أرسطو أنه كان يستخدم الكلمات العادية الشائعة ، مما جعل أسلوبه الشعرى مبتذلاً .
- (٣) عاود أرسطو حديثه فى مشكلة اختيار ألفاظ اللغة الشعرية فى كتابه الخطابة .
- (٤) لغز يونانى قديم كان مشهوراً ، ويعتمد على الألفاظ (الخطابة ج ٣ فصل ٢) .
- (٥) اقليدس فيلسوف يونانى ، ولد عام ٤٥٠ ق.م. ويعد مؤسس المدرسة الميجارية، وأحد تلاميذ سقراط وواحداً من معارف أفلاطون . واتجاهات مدرسته الجدلية ، مهدت الطريق لشكوكية الأكاديمية الحديثة .
- (٦) يعتمد الوزن فى الشعر اليونانى ، على التباين فى طول الحروف اللينة ، لا على التباين فى تأكيد المقاطع ، كما هو الحال فى الشعر الانجليزى .
- (٧) من المستحيل ترجمة السطرين التاليين على النحو الذى يهدف أرسطو الى توضيحه . ولقد لاحظ باى ووتر أنهما عينة من النثر الذى يمكن معالجته بالاستخدام الحر للمسدوحات الملحمية حتى يقرأ على أساس شعرى . والترجمة الحالية تخمينية بحتة ، لهذا اضطر بعض المترجمين - مثل بوتشر - الى حذفهما .
- (٨) اسخيلوس (راجع هوامش الفصل الرابع) .
- (٩) يوربيديس (راجع هوامش الفصل الثالث عشر) .
- (١٠) المسرحيتان اللتان ورد فى كل منهما هذا البيت الشعرى أو ذاك ، ضائعتان .
- (١١) فيلوكتيتس ، فى الميثولوجيا اليونانية ، كان من أشهر رماة السهام وأمههم . أورثه هرقل سهامه المسمومة . وفى رحلته الى طروادة ، حط فى إحدى

الجزر للراحة ، الا أن حية عضته فى قدمه (وقيل بأن سهما من سهامه المسمومة أصابه بجرح فى قدمه) . ولقد تسبب عن ذلك فساد الجرح ، حتى انبعثت منه رائحة كريهة لا تحتمل ، مما دفع أهله الى التخلّى عنه ، وتركه وحيدا على الساحل . وظل فيلوكتيتس هناك حتى السنة العاشرة من الحرب الطروادية . ولقد اضطر الى احضاره أوديسيوس مع ديوميديس ، بعد أن أعلنت العرافة أن طروادة لن تسقط الا باستخدام سهام هرقل . ولقد شفى فيلوكتيتس عند وصوله الى طروادة ، على يدى اسكليبيوس اله الشفاء والطب .

ولقد فقدت معالجة اسخيلوس المسرحية لهذه القصة ، بينما حفظت لنا تراجيديا سوفوكليس باسم « فيلوكتيتس » .

(١٢) الأوديسة : النشيد التاسع ، سطر ٥١٥ .

(١٣) الأوديسة : النشيد الثانى ، سطر ٢٥٩ .

(١٤) الالياذة : النشيد السابع عشر ، سطر ٢٦٥ .

(١٥) أفراديس ، غير معروف .

(١٦) الأمثلة التى يقدمها أرسطو فى هذا الفصل تقوم - أساسا - على طبيعة اللغة اليونانية وبلاغتها . ومن ثم ، يصعب - بل يستحيل - نقلها الى اللغة العربية ، أو حتى الى أية لغة أوروبية . وكل المحاولات التى بذلت فى هذا السبيل ، هى ضرب من محاولة الاقتراب من المعنى الأسمى الذى يستعصى تماما على النقل .

(١٧) الديثرامبوس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(١٨) المقصود بالشعر البطولى ، الشعر الملحمى الذى سيتعرض له أرسطو فيما بعد .

(الجزء الثالث)

(الشعر الملحمى)

(الملحمة)

(حبكة الملحمة)

أما (١) عن المحاكاة التى تقوم على السرد ، وتستخدم الوزن الشعري ، فمن الواضح أن حبكتها ينبغى أن تبني - كما هو الحال فى التراجيديا - على أصول درامية (٢) ، أى .

١ - يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد ؛ تام فى ذاته ؛ وكامن ؛ وله بداية ووسط ونهاية ، - وكأنها كائن حى واحد ، متكامل فى ذاته . وبهذا ، يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها .

كما ينبغى أن تختلف عن التاريخ المعروف لنا . فالتاريخ لا يعالج بالضرورة فعلا واحدا ، ولكنه يعالج فترة زمنية واحدة ، بكل ما يقع خلالها من أحداث لفرد واحد ، أو جملة أفراد . وهذه الأحداث المتعددة ، قد تكون بينها روابط عارضة (٣) . فمع أن معركة سلاميس (٤) البحرية ، ومعركة القرطاجيين (٥) فى صقلية ، وقعتا فى نفس الوقت (٦) ، إلا أنهما لم يرتبطا بهدف مشترك . وكذلك الحال بالنسبة لتعاقب حدثين ؛ فمن الممكن أن يعقب أحدهما الآخر ، دون أن يرتبطا بهدف مشترك . ومن ثم ، يمكن القول بأن معظم شعرائنا الملحميين ، يجهلون هذا التمييز .

وعلى هذا الأساس ، يتفوق هوميروس (٧) الملهم - كما سبق أن قررنا (٨) - على غيره من الشعراء . فهو لم يحاول فى منظومته ، أن يعالج حرب طروادة بأكملها . فمع أن هذه الحرب ذات بداية ونهاية ، إلا أن قصتها مفرطة فى العظم ، ومن العسير استيعابها فى نظرة واحدة . ولو أنه حاول

حصر طولها هذا داخل حدود الاعتدال ، لجاءت شديدة التعقيد والتشابك ، نظرا لتنوع الأحداث فيها . وانما الذى حدث ، هو أنه اختار جزءا محدودا من تلك الحرب ، ثم استفاد فى حوادثه الفرعية من الأحداث العديدة ، التى تتكون منها القصة الكاملة ؛ مثل : حادثة احصائية السفن (٩) ، وغيرها من أحداث . وبهذا ، استطاع هوميروس ، أن يحدث تنويعات فى منظومته .

أما الشعراء الآخرون ، فقد تناولوا فى منظوماتهم إما بطلا واحدا ، أو فترة زمنية محددة ، أو فعلا واحدا ، ولكنه برغم هذه الوجدانية متعدد الأجزاء فى داخله . والمثال على ذلك ، ما فعله مؤلف « القبرصيات » (١٠) ، ومؤلف « الالياذة الصغرى » (١١) . فمن هنا ، نلاحظ أن « الالياذة (١٢) » و « الأوديسة » يمكن أن تمدنا كل منهما بمادة تصلح لكتابة تراجيديا واحدة ، أو - على الأكثر - تراجيديتين ، بينما نلاحظ أن « القبرصيات » يمكن أن تمدنا بمواد تصلح لعدد من التراجيديات ؛ بل ان « الالياذة الصغرى » يمكن أن تمدنا بمواد لثمانى تراجيديات على الأقل ، وهى :

- ١ - حكم الأسلحة (١٣) ،
- ٢ - فيلوكتيتس (١٤) ،
- ٣ - نيوبتوليموس (١٥) .
- ٤ - ايوريبيوس (١٦) ،
- ٥ - أوديسيوس المتسول (١٧) ،
- ٦ - نساء لاكونيا (١٨) ،
- ٧ - سقوط اليوم (١٩)
- ٨ - رحيل الأسطول (٢٠) .

وعلاوة على ذلك ، يمكن استخلاص مواد لتراجيديتين أخريين ، هما :

- ١ - سينون (٢١) ،
- ٢ - نساء طروادة (٢٢) .

هوامش الفصل الثالث والعشرين

(١) لقد انتهى أرسطو من الحديث عن التراجيديا ، وبدأ فى تناول الملحمة ، كما وعد فى افتتاحية الفصل السادس . أما فى الفصل الخامس ، فقد أشار الى ثلاثة فروق بين التراجيديا والملحمة ، وهى : الوزن ، والطريقة من حيث المعارضة بين السرد والدرامية ، والطول . وهو فى الفصل الحالى ، وما يليه ، يزيد فى تجلية تعريف الملحمة (راجع هوامش الفصل الأول لمعرفة طبيعة الملحمة كجنس أدبى) .

(٢) الدرامية هنا ، تعنى الأحداث التى تبني منها الحبكة ، يجب أن تحاكي فعلا . وبهذا ، يكون موضوع المحاكاة هو الأساس ، وليس الوسيلة .

(٣) مع أن التراجيديا تشبه الملحمة ، من حيث محاكاة فعل واحد ، ومتكامل فى حد ذاته ، الا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا فى هذا الشأن ، بأن أحداث فعلها متنوعة ، ومع أنها مرتبطة بالفعل الا أنها خارجة عنه . واختلاف الملحمة عن التاريخ ، يتمثل هنا ، فى أن التاريخ يجد توحده فى تناول فترة واحدة محددة ، وليس فى وحدة فعل واحد . (راجع هوامش الفصل التالى فيما يتعلق بالموازنة بين التراجيديا والملحمة) .

(٤) سلاميس ، جزيرة كانت تقع بالقرب من الساحل الشرقى لمقاطعة أتيكا . وفى عام ٤٨٠ ق.م . كانت مياهاها مسرحا لمعركة بحرية ، انتصر فيها الجيش اليونانى على الجيش الفارسى الذى كان يقوده اكسركسس .

(٥) قرطاجة ، مدينة قديمة كانت تقع على الساحل الشمالى لقارة افريقيا . (كانت تبعد بحوالى ١٢ ميلا عن مدينة تونس الحالية) . ولقد هزم الجيش القرطاجى عام ٤٨٠ ق.م . أثناء حملته على جزيرة صقلية .

(٦) طبقا لرواية المؤرخ هيرودوت ، أن المعركتين - المشار اليهما هنا - ابتدأتا فى يوم واحد من عام ٤٨٠ ق.م .

(٧) هوميروس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(٨) أى فى الفصل الثامن .

(٩) راجع « الالياذة » ، الأبيات ٤٨٤ - ٧٦٠ من النشيد الثانى .

(١٠) « القبرصيات » Cypria أناشيد ملحمية ، انحدرت من القرن الثامن ق.م . وكانت هذه الأناشيد ضمن حلقة ملحمية ينسبها هيرودوت - خطأ - الى هوميروس ، كما تنسب - أحيانا - الى استاسينوس القبرصى . وكانت تدور حول هيلين .

(١١) تنسب « الالياذة الصغرى » Ilias Parva الى الشاعر الملحمى لسخس Lesches (القرن السابع ؟ ؟ ق.م .) ويدور موضوع الملحمة حول استقبال حصان طروادة الخشبى .

(١٢) « الالياذة » و « الأوديسة » ، (أنظر شروح الفصل الرابع) .

(١٣) يشير أرسطو الى التنافس بين أوديسيوس وأخيل حول الاستيلاء على درع أخيل . ولقد سبق القول بأن لسوفوكليس مسرحية - باقية - فى هذا الموضوع ، عنوانها « أجاكس » . (راجع هوامش الفصل الثامن عشر) .

(١٤) كان فيلوكتيتس أحد أصدقاء هرقل المخلصين ، كما كان أحد أبطال حرب طروادة . ولسوفوكليس مسرحية باقية تحمل اسمه - أما مسرحية كل من اسخيلوس ويوربيديس - حول نفس البطل - فضائفة .

(١٥) نيوبتوليموس Neoptolemus هو ابن البطل أخيل . ولقد اشترك فى حرب طروادة بعد موت والده وكان قاسيا مثله . فهو الذى قتل الملك بريام ، وأسر أندروماك ، واتخذها محظية له ، وتزوج من هرميون التى كانت خطيبة أورست . (راجع النشيد التاسع عشر من الالياذة) .

(١٦) ايوريبيلوس Eurypylus عشيق كاسندرا الطروادى ، وقد قتله نيوبتوليموس .

(١٧) يراجع ما ورد بشأن ذلك فى النشيد الرابع « الأوديسة » .

(١٨) لاكونيا Laconia - أو لاكونيكا - ولاية كانت تقع فى جنوب اليونان .

(١٩) اليوم Ilium ، أو Ilium ، أو Ilios ، أسماء

(٢٠) دلالة هذا العنوان غير مؤكدة .

(٢١) سينون Sinon هو الذى قاد حصان طروادة الخشبى حتى سهل لمواطنيه الاستيلاء على أبواب المدينة . وقد عذبه الطرواديون بجذع أنفه ، وصلم أذنيه ، الا أن انتصار اليونانيين - بعد ذلك - عوضه شرفا ومجدا .
وقد كتب سوفوكليس مسرحية حول هذا الموضوع ، غير أنها مفقودة .

(٢٢) « نساء طروادة » - أو « الطرواديات » - احدى مسرحيات يوربيديس التى وصلتتنا .

(٢٤)

(أنواع الملاحم ، وخصائصها - ٢ -)

(أنواع الملاحم)

٢ - ونزيد على ما قلناه ، بأنه ينبغي أن يكون للملحمة نفس الأنواع للتراجيديا (١) ، فهي إما أن تكون :

- (أ) بسيطة ، أو
- (ب) مركبة ، أو
- (ج) خلقية ، أو
- (د) متعلقة بمعاناة .

كما أن أجزاء الملحمة ، هي نفسها أجزاء التراجيديا ، فيما عدا جزئى « الغناء » ، و « المراثيات المسرحية » (٢) .

والملحمة - كالتراجيديا - تستخدم عناصر « التحول » و « التعرف » (٣) ، ومشاهد « المعاناة » ؛ كما ينبغي تجويد « الفكر » و « اللغة » فيها . ويعتبر هوميروس (٤) الشاعر الأول ، والقذوة المثلى ، فى استعمال هذه العناصر . وفى الحقيقة ، أن لكل من قصيدتيه الحميتين بناء معينا ؛ ف « الإلياذة » تتصف بكونها « بسيطة » ، ومتعلقة بـ « المعاناة » ؛ و « الأوديسة » بكونها « مركبة » ، (حيث تتخللها مشاهد التعريف) ، وفى نفس الوقت « خلقية » . زد على ذلك أن هاتين الملحمتين ، قد فاقتا الملاحم الأخرى من حيث « اللغة » و « الفكر » .

(الطول)

وتختلف الملحمة عن التراجيديا (٥) ، من حيث :

(أ) الطول ،

(ب) والوزن .

(أ) اما من حيث الطول ، فقد سبق أن قررنا الامتداد المناسب (٦) ؛ وهو ما ينبغي ادراكه من البداية الى النهاية ، فى رؤية واحدة . ويتحقق هذا الشرط ، اذا كانت القصائد أقصر من الملاحم القديمة (٧) ، أى يتساوى طولها - تقريبا - مع طول مجموعة التراجيديات التى تقدم على المسرح (٨) .

ومهما يكن من شىء ، فان لطبيعة الملحمة ميزة خاصة ، تسمح لطولها بالامتداد . أما التراجيديا ، فانها لا تستطيع أن تعالج فعلا واحدا متعدد الأجزاء ، وتقع كلها فى وقت واحد ؛ ولكننا نحصر أنفسنا فقط فى الفعل الجارى فوق خشبة المسرح ، ويقوم بأدائه الممثلون . أما فى الملحمة ، فانه يمكن - لأنها تصاغ فى شكل سردى - معالجة عدد من الأحداث التى تقع فى وقت واحد . واذا كانت هذه الأحداث المتعددة ، ملائمة ووثيقة الصلة بالموضوع ، فانها تزيد من حجم القصيدة . وهذه الميزة - الخاصة بالملحمة - تكسبها جلالا ، وتجذب سامعها بتنويعاتها ، كما تعين الشاعر على تقديم مشاهد متعددة الأنواع ، لأن تشابه الأحداث سرعان ما يورث السامع السآمة ، ويؤدى الى فشل التراجيديات فى المسابقات المسرحية .

(الوزن)

« ب » أما من حيث الوزن ، فان التجربة تدل على أن الوزن البطولى « السداسى » ، هو أنسب الأوزان للملاحم . فلو أن شاعرا استخدم فى نظم ملحمة وزنا آخر ، أو عدة أوزان ، فستكون النتيجة تناقرا ونشازا . فالواقع ، أن الوزن البطولى (السداسى) ، هو أهدأ الأوزان وأرزنها كلها ، بل وأعظمها شأنًا ؛ مما يجعله أقدرها على استيعاب الكلمات النادرة ،

والمجازات ؛ وبهذه الميزة - أيضا يتفرد الشكل السردى للمحاكاة ، دون غيره من الأشكال الأخرى .

أما الوزنان : الايامبى ، والرباعى (الطروخى) فيتميزان بالحركة . ومن هنا ، كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة ، وعن الفعل ، وآخرهما أنسب للرقص . ولا يزال من الخطل ، أن نمزج - فى الملحمة - بين الأوزان المختلفة ، كما فعل خاريمون (٩) . وعلى هذا ، لم ينظم شاعر قط قصيدة ملحمية على شئ من الطول ، فى بحر آخر ، غير البحر البطولى « السداسى » . فالطبيعة نفسها - كما سبق أن قلنا (١٠) - هى التى تهدينا الى اختيار الوزن المناسب (١١) .

(ذات الشاعر)

وبالاضافة الى الميزات العديدة ، التى ينفرد بها هوميروس ، وتستحق الاعجاب والتقدير ، ميزة أخرى خاصة ، وهى أنه الوحيد بين الشعراء الذى يستطيع أن يقرر - بحق - الدور الذى يجب أن يلعبه الشاعر بنفسه فى الملحمة . فالحقيقة ، أنه ينبغى على الشاعر ، ألا يتكلم بلسان نفسه (١٢) ، الا فى أضيق الحدود ، لأنه لو فعل غير هذا ، لما عد محاكيا . أما سائر الشعراء ، فيزجون بأنفسهم زجا خلال الملحمة ، وبهذا لا يبدون محاكين الا فى القليل ، أو النادر . ان هوميروس ، لا يكاد يفتح قصيدته بكلمة قصيرة ، حتى يتعرض على الفور لرجل ، أو امرأة ، أو أى شخص آخر ؛ ولا يكون واحد من هؤلاء الا وله أبعاده الشخصية ، بل وخصائصه المميزة .

(الادهاش)

ويجب أن يتوافر فى التراجيديا ، عنصر « الادهاش » . ولهذا العنصر ، الذى يعتمد أساسا على العوامل غير المعقولة

أو غير الممكنة - مجاناً أوسع في الملحمة ، حيث لا نرى بعيوننا الأشخاص الذين يقومون بأداء الفعل • ومن ثم ، فإن مشهد مطاردة هيكتور (١٤) يبدو مضحكا ، لو وضع على خشبة المسرح : فالليونانيون ثابتون في مواقفهم ، بدلا من ملاحقته ، بينما أخيل (١٥) يهز رأسه ليوقفهم • إلا أن مثل هذه الأمور في الملحمة ، يمكن أن تمر دون أن تلاحظ •

والحقيقة أن « الادهاش » يسبب المتعة ؛ ويمكن أن يستدل على ذلك من الحقيقة التي تقول بأن الشخص عندما يروى قصة ، يضيف عليها شيئا من عندياته ، لأنه يعتقد أن سامعيه يسرون من ذلك •

(المغالطة)

كما أن هوميروس - دون غيره - هو الذي علم الشعراء الآخرين ، فن صياغة الأكاذيب (١٦) ، في إطارها الصحيح • أعني استخدام المغالطة ، أو القياس الفاسد • فلو أن شيئا ما يتواجد أو يحدث ، لأن شيئا آخر سيتواجد أو يحدث ، فالناس يسلمون بأنه إذا تواجد ، أو حدث اللاحق « ب » ، فإن الشيء السابق « أ » يتواجد أيضا أو يحدث إلا أن هذا استنتاج خاطئ • وعلى هذا إذا كان السابق « أ » لا يتواجد ، بينما اللاحق « ب » نفسه يستطيع أن يتواجد أو يحدث فقط إذا كان السابق « أ » لا يتواجد ، فإن على الشاعر أن يركز على عرض اللاحق « ب » نفسه • لأن تأكدنا من حقيقة أن اللاحق « ب » نفسه صادق ، يحمل عقولنا على أن تستنتج خطأ بأن السابق « أ » هو أيضا صادق • والمثال على ذلك في مشهد الحمام (١٧) في « الأوديسة » •

(المستحيل المحتمل ، والممكن غير المحتمل)

وينبغي على الشاعر أن يؤثر دائما المستحيل المحتمل ، على الممكن غير المحتمل (١٨) • ويجب ألا تؤلف القصة من

أحداث غير ممكنة ، بل ينبغي أن يستبعد منها كل ما هو غير ممكن . ولكن ، اذا كان من الصعب تجنب استعمال غير الممكن ، فيجب أن يبقى خارج نطاق الأحداث المعالجة فوق خشبة المسرح . والمثال على ذلك ، فى مسرحية «أوديب» (١٩) ، حيث نجد البطل يجهل الظروف التى أحاطت بموت لايوس . الا أن هذا الأمر ، غير مقبول فى داخل المسرحية ذاتها ، كما فى مسرحية « اليكترا » (٢٠) ، حيث نجد الرسول يسرد أنباء الألعاب البيثية (٢١) ؛ أو كما فى مسرحية « الميسيون » (٢٢) ، حيث يجىء شخص من تيجيا (٢٣) الى ميسيا ، ويبقى صامتا لا ينبس بكلمة . وانه لمن المضحك ، الادعاء بأن الحبكة بغير هذا تتلف أو تتداعى ؛ فمثل هذه الحبكة ، يجب ألا يتعرض لها الشاعر بالمعالجة منذ البداية . ولكن ، اذا ما عالج الشاعر فى مسرحيته مثل هذه الحبكة ، واستطاع أن يكسبها شيئا من الاحتمالية أكثر ، فانه لن يكون غير معقول فحسب ، بل ومخطئا أيضا فى حق الفن . بل ان الأحداث غير الممكنة فى « الأوديسة » (٢٤) - مثل ترك أوديسيوس على الشاطئ - تصبح متهافئة تماما ، اذا تناولها شاعر ضعيف بالمعالجة . الا أن الشاعر قد أخفى هذه الأحداث ، واستطاع أن يحجب لا معقوليتها بميزات أخرى جيدة .

أما فيما يتعلق بـ « اللغة » ، فينبغى العناية بها ، فى المواضع التى تخلو من الفعل ، حيث لا يوجد تعبير عن « شخصية » ، أو « فكر » . لان الاسراف فى تنميق اللغة ، يمكن أن يطمس « الشخصية » و « الفكر » .

هوامش الفصل الرابع والعشرين

(١) يراجع فى ذلك الفصل الثامن عشر . واذا كان تقسيم التراجيديات الى هذه الأنواع الأربعة ، قد أثار جدلا وحيرة بين الشراح ، فان تقسيم الملاحم الى نفس الأنواع ، قد أثار - هو الآخر - ارباكا والغازا . ومن المحتمل ، أن أرسطو لايهدف هنا ، الى وضع تصنيفات شاملة وحادة ، وانما يقدم خلاصة سريعة ، للمشابهات الممكنة بين التراجيديا والملحمة .

(٢) يعنى الأجزاء الكيفية الستة ، التى تحدث عنها فى الفصل السادس . وعلى هذا ، تكون الأجزاء الكيفية للملحمة أربعة ، هى : الحبكة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة . وللتعريف بها راجع شروح الفصل المذكور .

(٣) للتعريف بمصطلحى « التعرف » و « التحول » ، راجع شروح الفصل الحادى عشر ، والسادس عشر .

(٤) هوميروس (أنظر شروح الفصل الأول) .

(٥) يميل بعض مترجمى كتاب « فن الشعر » الى الحاق بداية هذا الفصل ، وحتى هذا الموضع ، بنهاية الفصل السابق ، على أن يبدأ الفصل الحالى بحديث أرسطو عن طول كل من الملحمة والتراجيديا .

(٦) يقصد ما ورد فى الفصل السابع بشأن طول التراجيديا .

(٧) المعنى مربك ، حتى ولو بدا واضحا للوهلة الاولى . فهل يا ترى يعنى أرسطو الملاحم القديمة على الاطلاق ، بما فى ذلك « الالياذة » و « الأوديسة » ؟ أم أنه يقصد الملاحم القديمة باستثناء ملحمتى « الالياذة » و « الأوديسة » ؟؟ اللتين تحظيان دائما باهتمامه وثنائه ؟؟

الملاحظ أن كل الملاحم التى بقيت عن قدامى ، أقصر من هاتين الملحمتين . وقد ورد فى قاموس اكسفورد أن نص « الالياذة » يتألف من ١٥٦٨٠ بيتا من الشعر ، بينما يبلغ طول الأوديسة ١٢١٠٩ بيتا .

(٨) من المعروف أن الشاعر التراجيدى اليونانى ، كان يتقدم للمسابقة برباعية درامية ، تتألف من ثلاثية تراجيدية ، ومسرحية ساتيرية . فهل يا ترى يقترح أرسطو أن يكون طول الملحمة معادلا لطول الثلاثية ، أم لطول الرباعية ، التى يمكن تقديرها بحوالى الثلث من طول الالياذة ؟ ؟

ان فايف Fyfe يقترح أن يكون طول الملحمة معادلا لطول كل المسرحيات التى تعرض فى أيام المسابقة . أى ما يعادل طول اثنتى عشرة مسرحية ، أو طول تسع مسرحيات تراجيدية ، اذا ما استبعدت المسرحيات الساتيرية .

(٩) ورد ذكره فى الفصل الأول - أيضا - بسبب خلطه فى الأوزان .

(١٠) يراجع الفصل الرابع .

(١١) يقرر أرسطو فى موازنته بين التراجيديا والملحمة ، أصولا مشتركة بينهما ، وأخرى مختلفة .

أما ما يتفقان فيه ، فهو أن كليهما عبارة عن محاكاة لفعل جاد ، من طبيعته أن يؤدى الى تطهير من انفعالى الخوف والشفقة . على أن تتم هذه المحاكاة ، فى أسلوب شعري رسين .

كما أن هناك صلة بين التراجيديا والملحمة ، تتمثل فى كون الأخيرة نصف درامية، وأن كليهما يتضمن حبكة وشخصيات ، وفكرا ، ولغة . بالاضافة الى هذا ، فإن الحبكة فى كليهما ، يمكن أن تكون بسيطة ، أو مركبة ، وهى فى الحالتين ، يجب أن تشملها وحدة تسمح بمعالجة المسائل معالجة مؤثرة .

أما من حيث الاختلاف ، فإن التراجيديا يمكن أن تستخدم أنواعا مختلفة من الأوزان ، بينما تقصر الملحمة استخدامها للأوزان ، على وزن واحد هو الوزن البطولى (السداسى) . وهو يتميز بالجلال والفخامة ، والقدرة على استيعاب الكلمات الغريبة والمجازات .

كما أن الملحمة ، أطول من التراجيديا ، لأنها لا تحصر امتدادها الزمنى فى حيز محدود ، فبينما تكون الفصول - أو المشاهد - فى التراجيديا قصيرة ، تكون فى الملحمة طويلة ، حتى يسمح امتدادها باستيعاب أكثر .

واذا كان أرسطو ، يعتبر التراجيديا فنا أسمى من الملحمة ، فانه يعتبرها أيضا متميزة بالموسيقى ، والمنظومات المسرحية التى تفتقد هما الملحمة . كما فى مكنة التراجيديا أن تمتع ، وتحدث تأثيرها حتى ولو قرئت .

والملحمة تروى فعلا يتعلق بأقدار مجموعة من الناس ، أو أمة ، ومن ثم ، فهى تقدم حياة متكاملة لعصر معين . واذا كانت الأهمية تتحول من الفرد الى المجتمع ، فإن الملحمة لا تجد مناصا من التعرض لقضايا تجعل طبيعتها غير مقصورة على قيم أدبية فقط .

ان الملحمة تتم فى شكل سردي ، بينما الفعل القابل للتجسيم هو الذى يشكل التراجيديا . وهذا الاختلاف فى التشكيل ، لاشك جوهرى فى التفرقة بينهما .

كما أن للملحمة مدى استيعابى أبعد من امكان التراجيديا . فهى تتألف من مشاهد متعددة ، يمكنها أن تملأ الفراغات التى تقع بين الأحداث ، كما يمكنها أن تسلى

القارئ أو المستمع . بالإضافة الى هذا ، فإن تلك المشاهد ، تفيد فى تنويع السرد ، وتحلية العمل ، والقدرة على وصف أحداث تقع فى وقت واحد ، فى أماكن متعددة — وهذا ما تعجز عنه التراجيديا . ومن هنا ، كانت القصة المتعددة الجوانب ، أصح للملحمة من التراجيديا ، ومن ثم كان فعل التراجيديا أكثر تركيزا ، وأكثر توحدا من فعل الملحمة .

وإذا كانت الملحمة ، تروى أحداث قصة وقعت فى الزمن الماضى ، فإن التراجيديا تعرض أحداث قصة تجرى فى الزمن القائم . وإذا كان عنصر الادهاش يجد مكانه الأصح فى التراجيديا ، فإن عنصر اللامعقول ، يجد مكانه الأصح فى الملحمة .

تلك هى أهم الاتفاقات ، والاختلافات بين التراجيديا والملحمة كما يراها أرسطو .
(راجع أيضا الفصل السادس والعشرين)

(١٢) تشير العبارة هنا الى وجوب موضوعية العمل الملحمى ، طالما كان الشاعر يحاكي أفعالا وأشياء تقع لأناس غيره ، أو يقوم هؤلاء الناس . ويستنكر أرسطو — ضمنا — تدخل الشعراء بذواتهم فى الموضوع ، ومن ثم ، يبتعدون عن لب العملية الفنية ، وهو المحاكاة الموضوعية .

(١٣) يعتبر الادهاش — أو الاستغراب ، أو الاستعجاب — عنصرا هاما من عناصر الدراما التى تساعد على استمرارية اهتمام المتفرج بالعرض . ويتولد الادهاش من حدوث شيء غير متوقع . ومن ثم ، فهو يبدو متعارضا مع عنصر الاحتمال ، وبصفة خاصة ، مع الاحتمال القائم على توقعات تؤدى الى نتائج . ولا يتولد الادهاش من أحداث المسرحية فحسب ، وإنما يمكن أن يتولد من المنظورات المسرحية ، التى قد تبدو غريبة ، أو من تحول يطرأ على فكرة ، أو من تعبير عن شعور فى شخصية ، أو عن عبارة ، أو حوار ، أو قرار ، أو رد غير متوقع . ولا شك أن الكوميديا مرتع خصب لاستيلاد مثيرات الادهاش .
(راجع هوامش الفصل التاسع)

(١٤) هيكتور — زوج أندروماك — هو ابن الملك بريام من هيكوبا . والمعروف أن هيكتور ، هو بطل الجيش الطروادى وقائده فى حرب طروادة . ولقد استطاع أن يقتل من اليونانيين ليس أقل من واحد وثلثين محاربا ، غير أنه قتل على يد أخيل .

(١٥) أخيل ، هو أعظم الأبطال اليونانيين فى حرب طروادة (راجع بشأنه هوامش الفصل الخامس عشر ، أما بشأن قتله لخصمه هيكتور ، فيراجع النشيد الثانى والعشرين من « الإلياذة » ، (السطور من ١٣٦ الى ٢٣٠) .

(١٦) وردت اشارة ضمنية خاطفة عن المغالطة فى الفصل السادس عشر .

(١٧) يراجع فى ذلك النشيد التاسع عشر من « الأوديسة » (الأبيات من ١٦٥ الى ٢٤٨) .

(١٨) ان تفضيل أرسطو الأمر المستحيل المحتمل ، على الأمر الممكن غير المحتمل ، يدعو الشاعر على ألا يحصر نفسه فى نطاق الحقائق الواقعية ، وانما عليه أن يتعداها الى منطقة الأكاذيب ، ولكن على شريطة أن يتناول علاجها فى مهارة كما قال أفلاطون قبله .

ومن الممكن أن ينشئ الشاعر المسرحى عالما وهميا بكل أناسه ، ومواقفه ، ومغامراته الخارقة ، ولكنه يستطيع - بالمعنى معالجته ، ودقة تفصيلاته ، وبتتابع أحداثه تتابعا سببيا - أن تنتهى الأمور للحدوث ، كما لو أنها حدثت فعلا فى الواقع . ومن هنا يكون تأثير هذه المعالجة الفنية مشابها للحياة . وخلق مثل هذا الايهام بالواقع ، ينسينا - بمرور الوقت - حقيقة أن هذه الأمور لم تقع فعلا . وعلى هذا ، يبدو غير المحتمل محتملا ، وغير المصدق مصدقا .

ويعتقد أرسطو ، أن هوميروس هو أستاذ هذا الضرب من تحويل اللامحتمل الى محتمل قابل للتصديق .

(أنظر : الحتمية والاحتمال فى هوامش الفصل السابع) .

(١٩) راجع هوامش الفصل الحادى عشر ، والفصل الثالث عشر لمعرفة قصة أوديب (أما العبارة هنا ، فتدل على أن جهل أوديب بالظروف التى أحاطت بمصرع الملك السابق لايوس ، تبدأ منذ وصوله الى مدينة طيبة . وهذا الأمر يقع خارج نطاق الأحداث المعالجة فى المسرحية - أى قبل أن تبدأ مشاهد المسرحية الفعلية .

(٢٠) مسرحية « اليكترا » احدى تراجيديات سوفوكليس التى بقيت . والموضع المشار اليه هنا ، يتمثل فى الأبيات من ٦٨٠ الى ٧٦٠ . واستشهاد أرسطو ما زال غامضا ، ويحتمل تأويلات كثيرة .

(٢١) أحد الاحتفالات الأربعة اليونانية الكبيرة . وقد بدىء فى اقامته عام ٥٨٦ ، أو ٥٨٢ ق.م . بالقرب من معبد دلفى ، تخليدا لذكرى انتصار أبوللو على الحية بيثون Python

ومن المحتمل ، أن اشارة أرسطو الى الألعاب التى كانت تقدم فى هذا الاحتفال ، تعنى أن قصة أورست وقعت قبل أن يعرف اليونانيون هذا الاحتفال ، ومن ثم ، وقع الرسول - أو بالأحرى سوفوكليس - فى خطأ تاريخي (؟ ؟) .

(٢٢) « الميسيون » احدى مسرحيات اسخيلوس الضائعة . والنسبة - هنا - الى ولاية ميسيا ، التى كانت تقع فى شمال غربى اسيا الصغرى .

(٢٣) مدينة تيجيا Tegea كانت تقع فى الجنوب الشرقى من سهل أركاديا .

(٢٤) تراجع فى ذلك الأبيات من ٧٠ الى ١٢٤ ، فى النشيد الثالث عشر . وفيها يبعث الملك أنتينوس بأودسيوس الى موطنه فى احدى السفن الفينيقية السحرية . ولقد انتهت الرحلة فى وقت قصير ، بل لقد بقى أودسيوس طوالها نائما ، وظل كذلك ، حتى بعد أن نقله الفينيقيون الى الشاطئ ، وقفلوا راجعين الى ديارهم .

(الجزء الرابع)
(مشكلات نقدية وحلولها)

(٢٥)

(مشكلات نقدية ، وحلولها)

(حدود الشاعر)

أما فيما يتعلق بالمشكلات النقدية وحلولها ، فمن الممكن أن نتبين عددها ، وطبيعة مصادرها التي انبثقت منها ، عن طريق استعراض أمرها ، على النحو التالى :

(١) لما كان الشاعر محاكيا - شأنه فى ذلك شأن المصور ، أو أى محاك آخر - فإنه يجب عليه - بالضرورة - أن يسلك فى محاكاة الأشياء ، إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث :

(أ) أن يحاكي الأشياء كما كانت ، أو تكون ؛

(ب) أو كما يحكى عنها ، أو يظن أن تكون ؛

(ج) أو كما يجب أن تكون (٢) .

(٢) ومادة الشاعر فى أداء ذلك ، هى « اللغة » التى قد تكون ذات كلمات نادرة ومجازات . كما يحق للشاعر - أيضا - أن يجرى على الكلمات التحويلات اللغوية المتنوعة (٣) .

(٣) بالاضافة الى هذا ، فإن ما يصح اتيانه فى الشعر ، لا يصح فى السياسة ، ولا هو نفسه ما يصح فى أى فن آخر .

(عيوب الشعر)

ويحتمل فى مجال الشعر ذاته ، وقوع نوعين من العيوب :

(أ) أحدهما مباشر ويمس الجوهر ،

(ب) وآخرهما عرضي ، ويتعلق بالصنعة .

فلو أن شاعرا اختار أن يصور شيئا ما تصويرا صحيحا ، ولكنه يفشل فى تحقيق ذلك بسبب ضعف القدرة فى التعبير ، فان العيب - عندئذ - يكون متأصلا فى الشعر ذاته . أما اذا كان فشله راجعا الى أن تصويره لهذا الشيء قد وقع بطريقة غير صحيحة (كأن يصور جوادا وهو يمد رجله اليمنى معا الى الأمام ؛ أو يخطئ فى أمر ما من أمور الطب مثلا ؛ أو فى أية صفة تخصصية أخرى ؛ أو يصور شيئا من أى نوع تصويرا لا محتملا فان العيب - أو الخطأ - الذى يقع فى تصويره ليس من جوهريات عيوب الفن الشعرى (٤) .

هذه هى الفروض التى ينبغى مراعاتها عند البحث عن حلول للاعتراضات التى تثار حول المشكلات الشعرية .

(حلول المشكلات)

ولنبداً بالمسائل النقدية المتعلقة بفن الشعر ذاته :

(أ) اذا كان الشاعر قد وصف أمرا مستحيلا ، فانه يكون بذلك قد وقع فى خطأ ، الا أنه يمكن تبرير هذا الخطأ ، اذا كان يخدم الغاية المستهدفة من الشعر نفسه (وهى الغاية التى سبق ذكرها) (٥) أى ، اذا استطاع ذلك الوصف أن يجعل هذا الجزء أو ذاك من القصيدة ، أن يحدث تأثيرا أكثر ادهاشا ؛ والمثال على ذلك نجده فى مطاردة هيكتور (٦) . ومع هذا ، اذا كانت الغاية الشعرية ، قد تحققت تحققا سليما ، أو تحققا أحسن - دون التضحية بالقواعد الصحيحة الخاصة بالفن الشعرى - فان الخطأ فى تصوير المستحيل لا يبرر ؛ لأنه ينبغى تجنب وقوع أى نوع من الخطأ ، كلما أمكن ذلك . كما يمكننا أن نتساءل عما اذا كان الخطأ مباشرا يمس ضرورات الفن الشعرى ومؤسساته ، أم عرضيا يمس بعض جانبياته . فمثلا ، اذا جهل الفنان بأن الأيلة (الظبية) لا قرون لها ، فان هذا الخطأ - أو الجهل - أمر أقل شأننا من تصويرها تصويرا لا فنيا أو رديئا (٧) .

(الشعر والحقيقة)

(٢) بالاضافة الى هذا ، فقد ينكر معترض على الشاعر وصفه غير المطابق للحقيقة ، الا أنه يمكنه الرد على ذلك بقوله بأن الأشياء المصورة ، صورت كما يجب أن تكون (٨) . وهذا الرد يشبه قول سوفوكليس بأنه يصور الناس كما يجب أن يكونوا ؛ بينما كان يوربيديس يصورهم كما هم في الواقع . ولكن اذا كان تصوير الأشياء ، لا يخضع لا منهج هذا ، ولا منهج ذاك ، فيمكن للشاعر أن يرد بقوله : بأنه يصور الأشياء ، كما يحكى الناس عنها . وهذا الرد ، يمكن تطبيقه على الروايات والقصص التي تتعرض للآلهة ؛ فهي لا يمكن أن ترقى الى مستوى المثال ، ولا أن تشبه الواقع ؛ ولكنها كما يقول اكسنوفانيس (٩) عنها ، بأنها مجرد ما يظنه الناس .

وفى بعض حالات الشعر الأخرى ، قد يقال بأن التصوير ليس أحسن من الحقيقة ، ولكنه الحقيقة كما اعتيد أن تكون آنذاك ؛ كما فى تلك العبارة التى تصف الأسلحة : « كانت رماحهم واقفة عموديا ، وأعقابها فى الأرض (١٠) » . لقد كانت العادة هكذا وقتذاك ، ولا تزال جارية كذلك عند أهل اليريا (١١) حتى الآن .

(تصوير الشخصية)

ثم لكى نحكم على شئ قىـل أو وقع بمدى أهميته ، أو بغيرها ، يجب ألا ننظر الى الفعل فى ذاته فحسب ، أو القول فى ذاته فحسب ، وانما يجب أن نضع فى الاعتبار - أيضا - الشخص الذى قام بالفعل ، أو فاه بالقول ، والى من يتوجه به ، وفى أى زمان ، وبأية وسيلة ، ولأية غاية ؛ وهل هو - مثلا - صادر لكى يحقق نفعا أكثر ، أو يجنب شرا أخطر .

(نقد اللغة)

(٣) وهناك مشكلات نقدية أخرى ، يمكن حلها بالنظر في استعمال الشاعر للغة :

(أ) فقد يمكن ملاحظة كلمة نادرة الاستخدام في تعبير مثل : « سقطت أولاً فوق البغال » ، ومن الجائز أن هوميروس قد استخدم الكلمة ليس بمعنى « البغال » (١٣) ، ولكن بمعنى « الحراس » . وكذلك في قوله عن دلون (١٤) : « لقد كان شكله قبيحاً » ، ولربما كان معنى هذا ، أن جسمه ليس سيء التكوين أو مشوهاً ، وإنما معناه أن وجهه كان دميماً ؛ لأن أهل كريت يطلقون على « جميل الوجه » ، « صاحب الشكل الجميل » . وكذلك في قولنا : « امزج الشراب منشطاً » (١٥) ، وليس معنى هذا « امزجه كي يكون أقوى مفعولية » كما يفعل مدمنو الشراب ، ولكن معناه « امزجه بسرعة » .

(ب) وفي بعض الأحيان ، يكون التعبير مجازياً ، كما في عبارة هوميروس : « وكان كل الآلهة ، وكل الرجال نائمين طوال الليل » ، بينما يقول الشاعر ، في نفس الوقت : « وعندما التفت يقلب بصره في سهل طروادة ، دهش عند سماعه صوت النايات والمزامير » (١٧) أن كلمة « كل » هنا ، قد استعملت مجازياً بمعنى « كثير » ، وكلمة « كل » هي جنس من الكثرة . وكذلك القول الشعري : « وحدها ، لم يكن لها نصيب في . . . » ، فكلمة « وحدها ، مجازية ؛ لأن الشيء الأشهر - أو المعروف جداً - يمكن أن يطلق عليه « الوحيد » أو « الفريد » (١٨) .

(ج) هذا ، ويمكن حل المشكل اللغوي بالنظر في تغيير نبرة النطق ، أو ملاحظة التنفس عند القراءة ، وبهذا استطاع هيباس (١٩) التأسوسي أن يحل صعوبة هذين السطرين ، بتغيير النبرة في : « ولقد أعطيناه » ، إلى صيغة الأمر :

« أعطوا اياه » ؛ وبنفس الطريقة غير أيضا : « والتى لم تتعفن بالمطر » ، الى « وجزء منها تعفن بالمطر » (٢٠) .

(د) وهناك صعوبات أخرى ، يمكن التغلب عليها ، عن طريق استخدام الترقيم - من فواصل ، ونقط . . . الخ - كما في عبارة امبيدوكليس (٢١) : « وفجأة ، أصبحت الأشياء فانية ، تلك التى كانت معروفة من قبل بأنها أبدية ؛ كما أصبحت الأشياء الصراح مختلطة » (٢٢) .

(هـ) كما يمكن أن تقع الصعوبة بسبب غموض المعنى ، واحتمال الكلمة لمعنيين ، مثل : « ومضى الليل متقدما أكثر » ، بينما كلمة « أكثر » مهمة .

(و) وقد تفسر الصعوبة بسبب بعض الاستعمالات اللغوية الشائعة . فلفظة « خمر » تطلق على أى شراب ممزوج من ماء وخمر ، ومن ثم يقال بأن جانيميد (٢٣) « يصب الخمر لزيوس » ، مع أن الآلهة لا تشرب الخمر . وبالقياص ، يذكرنا هذا بمثل ذلك التعبير الشعري : « دروع السيقان المصنوعة حديثا من القصدير » . وكذلك يطلق على العمال الذين يشتغلون فى الحديد : « حداثو البرنز » (٢٤) . ويمكن أن يؤخذ هذا ، مأخذ المجاز .

وعندما ترد كلمة فى عبارة ، وتحمل شيئا من التناقض فى المعنى ، فعلينا أن نتدبر عدد المعانى التى يمكن أن نفهمها من سياق تلك العبارة . والمثال على ذلك ، قول هوميروس : « وهناك توقفت الحربة البرنزية » (٢٥) ، يجب أن يحملنا ذلك على أن نتفهم عدد المعانى التى يدل عليها قوله : « توقفت » . ينبغى علينا أن نتفحص الكلمة ، فى أكثر من وجه ، وأن نتفهمها بطريقة مناقضة تماما ، لما يقوله جلوكون (٢٦) . فهو يقول بأن بعض النقاد ، يضعون مقدا - وبلا سبب معقول - افتراضات معينة . ومن هذه

الافتراضات الموضوعية سلفا ، يصلون بالمناقشة الى نتائج هم أنفسهم يستهجنونها ، ولا يرضون عنها . ثم يقدحون فيما يظنون أن الشاعر قد عبر عنه ، اذا كان ذلك مناقضا لافتراضاتهم هم . والمثال على ذلك قضية أكاريوس (٢٧) التي أخذت هذا المأخذ . فقد تصور النقاد أنه كان لاكونيا - أى من أهل لاكونيا (٢٨) . وعلى هذا كان أمرا غريبا ألا يتقابل تلماخوس (٢٩) معه - كما ينبغي - عندما ذهب الى لاكونيا للبحث عنه . ولربما كانت الحقيقة فيما يزعمه الكيفاليون (٣٠) . أن أودسيوس (٣١) قد اتخذ له زوجة من بين إحدى أسرهم ، وأن والدها كان يدعى أكاديوس ، وليس أكاريوس . وعلى هذا ، فمن المحتمل أن يكون خطأ النقاد ، هو الذى أوجد هذه المشكلة .

(المستحيل)

وعلى العموم ، فإن الأمر المستحيل يجب تبريره على أساس :

(١) المتطلبات الفنية للشعر ، أو على ما يتجاوز الواقع أى المثال ، أو على أساس الرأى الشائع . أما فيما يتعلق بالمتطلبات الفنية للشعر ، فإن المستحيل المقنع ، أفضل من الأمر الممكن غير المقنع . وقد يكون من المستحيل وجود أشخاص كهؤلاء الذين يصورهم المصور زيوكسيس (٣٢) . ولكن الرد على ذلك ، هو أنهم مصورون على أساس أن يكونوا أحسن مما هم عليه ؛ ومن ثم ، ينبغي على الشاعر أن يتجاوز الواقع .

(غير الممكن)

(٢) ولتبرير الأمر غير الممكن ، علينا أن نتبينه ، اما فى ضوء الرأى السائد أى المعتقد العام ، واما بالقول بأنه يكون

غير الممكن في وقت دون آخر ؛ لأنه من المحتمل أن تقع أمور على نقيض ما يسمح به ما هو ممكن .

(التناقض)

(٣) أما الأمور التي تبدو متناقضة في لغة الشاعر ، فيجب أن تناقش على أساس نفس القواعد التي تستخدم في المحاجات الجدلية : هل يتكلم الشاعر عن نفس الشيء ، وهل ما يقال مرتبط بنفس الشيء ، وبنفس الكيفية ؟ ؟ وذلك حتى نستطيع التأكد من أنه يناقض شيئاً قاله هو نفسه ، أو ما يمكن أن يستنتجه شخص أريب .

أما فيما يتعلق بالعنصر غير المعقول ، وبعبعب الشخصية ، فهي أمور معيبة عندما لا تكون هناك حاجة داخلية تقتضي وجودها . والمثال على استخدام العنصر اللامعقول ، يبدو في دخول ايجيوس (٣٣) في مسرحية « ميديا » ليوربيديس ؛ أما المثال على الأمر الثاني فيتضح في سلوك مينلاوس في مسرحية « أورست » .

وهكذا ، فان المصادر التي تنشأ عنها الاعتراضات النقدية خمسة ؛ والأمور تنقد اما لأنها :

- (أ) مستحيلة ،
- (ب) أو غير معقولة ،
- (ج) أو مضرّة بالأخلاق ،
- (د) أو متناقضة ،
- (هـ) أو خارجة على أصول الفن .

أما الاجابات على هذا كله ، فيمكن البحث عنها في الاثنتا عشرة (٣٥) مسألة التي سبق ذكرها .

هوامش الفصل الخامس والعشرين

(١) فى ترجمته لكتاب « فن الشعر » حذف جيرالد الس هذا الفصل ، ضمن الفصول الأخرى التى استبعدها . غير أنه خص الفصل الحالى وحده ، بترجمة حرفية مشفوعة بدراسة منفصلة - تقع فى حوالى خمسين صفحة . وكانت حجته فى استبعاد هذا الفصل عن جسم الكتاب الاصلى ، هى أنه شبه مستقل ، ولربما كان واهى التأثير على شرح بقية فصول أرسطو الأخرى . ولا شك أن الاسراف فى هذا الحذف - على ما اعتقد - قد يحيل الكتاب نفسه ، الى فصول متفرقة ، ودراسات قد ترتبط موضوعات بعضها ، وقد لا يرتبط بعضها الآخر .

(٢) معنى هذا ، أن موضوع المحاكاة - الذى سبق الكلام عنه - عبارة عن شكل ما ، قابل للادراك الحسى أو العقلى . وعلى هذا ، يكون له وجود سابق على البناء أو التركيب الذى يقيمه الشاعر .

(٣) تكلم أرسطو عن ذلك فى الفصل الحادى والعشرين .

(٤) اذا ما اعتقد الشاعر بأن الحصان يسير برجليه اليمينيين معا ، واستطاع أن يرسم لذلك صورة متقنة ، فإن العيب هنا عارض أو غير مقصود . أما اذا كان يعرف موضوعه جيدا ، ورسم له صورة رديئة ، فإن فنه يكون مخطئا .

(٥) ان غاية كل عمل فنى هى - فى رأى أرسطو - وظيفته التى يمكن ادراكها على أساس أنها أصل داخلى من أصول بنائه . ولا شك أن الغاية المشار اليها هنا ، هى تحقيق عملية التطهير من الخوف والشفقة ، وإلتى يجب أن تتوافر فى كل من التراجيديات والملحمة .

(٦) هيكتور : راجع هوامش الفصل السابق .

(٧) المحاكاة تعنى تقديم وحدة - ذات شكل متكامل - مصنوعة من مواد أولية ، طبقا لأصل وظيفى داخلى . وعلى هذا ، فإن التصوير المومأ اليه هنا ، لايمكن أن يحقق المحاكاة الكاملة المبتغاة .

(٨) الشعر - كغيره من الفنون الأخرى - عبارة عن محاكاة . ولا يعنى هذا ، أنه مجرد تقليد حرفى لسطوح الواقع ، وانما هو محاكاة يلعب الخيال فيها دوره . ومن ثم ، يقدم حقيقة أسمى ، أى واقعا جديدا تعلو منزلته على الواقع الفعلى . ان الشاعر يحور فى مادته الخام ، ويفيد ترتيب أجزائها ، ويحذف زوائدها ، ويؤكد ضروراتها ، فى سبيل تحقيق ما هو عالمى وشامل . بعبارة أخرى ، ان المحاكاة الشعرية،

انما هى توصل الى خلق المثال الذى يتحقق فيه الواقع الذى يتجاوز الطبيعة .
وهكذا ، يحول الشعر الحقائق والوقائع الى أشياء لم تحدث ، ولا يمكنها أن تحدث
فى عالم التجربة العملية . ومن ثم - مرة أخرى - لا يقدم الواقع ، وانما فكرة الواقع
كما طرأت فى ذهن الشاعر المبدع . فشخصيات مسرحيات سوفوكليس - أو شكسبير
على سبيل المثال - ليست واقعية طبقا لمواصفات الطبيعة ، وانما تتعدى ذلك الى حالة
تكون فيها ممكنة طبقا لقانونى الاحتمال والضرورة . وبهذا ، تعد تعبيرا عن الاتجاهات
المثالية للطبيعة .

(٩) اكسنوفانيس شاعر وفيلسوف يونانى قديم . ولد فى مدينة كولوفون
Colophon ، ومن المظنون أنه هجرها فى سن الخامسة والعشرين ، حوالى سنة
٥٤٥ ق.م . وعاش حياة متنقلة ، ثم استقر فى جنوب ايطاليا ، حيث نظم أشعارا
هجائية ، وقصيدة تعليمية طويلة عنوانها « عن الطبيعة » وقد بقيت منها شذرات .
والى جانب ذلك ، كتب فصولا فى النقد ، ووضع نظريات فى الفزياء . ويقال بأنه هاجم
هوميروس بسبب قصصه الشريرة التى نسبها للآلهة (حوالى سنة ٥٠٠ ق.م) .

(١٠) راجع البيت رقم ١٥٢ فى النشيد العاشر ، من « الياذة » .

(١١) اليريا Illyria قطر كان يقع غربى اليونان ، ويمتد بطول شرق
ساحل بحر الادرياتيك . وقد هرب اليه كادموس Cadmus ملك طيبة ، والذى أصبح
بعد ذلك ملكا على اليريا .

(١٢) الأمثلة اليونانية التى يسوقها أرسطو فى الفقرات التالية لا يمكن ترجمتها
الى اللغة العربية ، الترجمة الحرفية التى تؤدى الدلالة كاملة ، وانما يمكن ررحها فى
كثير من التطويل الذى لا يخدم غير اللغة اليونانية نفسها .

(١٣) يراجع البيت الخمسون من النشيد الأول فى « الياذة » وفيه يوجه الاله
أبوللو - وهو حائق غضبان - سهامه نحو البغال . ولربما تساءل معترض عن سبب
توجيه هذه السهام ، نحو البغال البريئة ، فيكون الرد بأنها كانت موجهة الى راكبيها
من الحراس .

(١٤) دولون Dolon شخص طروادى ، كان معروفا بسرعة عدوه . ولقد
أرسله هيكتور للتجسس على اليونانيين .
(يراجع البيت رقم ٣١٦ فى النشيد العاشر من « الياذة ») .

(١٥) يراجع البيت رقم ٢٠٢ فى النشيد التاسع من « الياذة » .

(١٦) اعتاد اليونانيون القدامى على أن يمزجوا خمورهم بنسب مختلفة من الماء .

(١٧) يراجع مطلع النشيد العاشر من «اللياذة» .

(١٨) يراجع البيت رقم ٤٨٩ فى النشيد الثامن عشر من «اللياذة» والبيت رقم ٢٧٥ فى النشيد الخامس من «الأوديسة» .

(١٩) هيباس Hippias من ثاسوس Thasos ، أحد مفكرى القرن الخامس ق.م .

(٢٠) الاقتباس هنا من النشيد الثانى ، والنشيد الثالث والعشرين من «اللياذة» .

(٢١) امبدوكليس (راجع هوامش الفصل الأول) .

(٢٢) لا تزال الأمثلة من صميم طبيعة اللغة اليونانية ، ومن الصعب نقلها الى لغة أخرى .

(٢٣) جانيמיד Ganymede — أو جانيميديس Ganymedes

— كان صبيا طرواديا جميل الخلقة ، وقد اختطفه نسر كبير الآلهة زيوس ، وحمله الى الأولمب يعمل ساقيا للآلهة . وقد وصفه هوميروس بأنه « أجمل البشر » (النشيد العشرون من «اللياذة») .

(٢٤) يراجع النشيد الحادى والعشرين من «اللياذة» .

(٢٥) يراجع النشيد العشرون من «اللياذة» .

(٢٦) جلوكون Glaukon ، ناقد ، لا يعرف شيء عن أعماله . ويظن أنه كان شقيقا لأفلاطون الذى أورد اسمه فى محاوره « أيون » كما يحتمل أنه جلوكون الذى ولد فى تيوس Teos ، وعناه أرسطو فى كتابه « الخطابة » كأحد الكاتبيين فى فن الالتقاء .

(٢٧) المقصود بـ إكارىوس Icarus هنا ، والد بيفلوبى (راجع النشيد السادس عشر من «اللياذة») .

(٢٨) لأكديمون Lacedaemon هو ابن الاله زيوس من تيجيتا Taygeta ولقد منح اسمه لبلد فى جنوب اليونان فأصبحت تدعى لاكونيا أو لاكونيكا . أما زوجة لأكديمون فقد تسمت بأسمها مدينة اسبرطة .

(٢٩) تلماخوس Telemachus هو ابن أوديسيوس من بينلوبى . ويمكن مطالعة قصته فى « الأوديسة » ، بالرجوع الى هذه الأناشيد بصفة خاصة : ١ ، ٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٤ .

(٣٠) الكيفاليون نسبة الى كيفالينيا Cephalenia ، وكانت أكبر الجزر التى تقع غربى الأرض اليونانية الأم . وقد ذكر هوميروس أن تلك الجزيرة كانت مركز اثاكا حيث كان يحكم أوديسيوس .

(٣١) أوديسيوس : راجع هوامش الفصل الثامن .

(٣٢) زيوكسيس Zeux : راجع هوامش الفصل السادس .

(٣٣) ايجيوس Aegeus احدى شخصيات مسرحية « ميديا » (راجع قصتها بهوامش الفصل الرابع عشر) . ولقد سبق لأرسطو أن نقد نهاية هذه المسرحية فى الفصل الخامس عشر ، وهو هنا يشير الى البيت رقم ٦٦٣ - وما يليه - من نفس النص . وأرسطو - عن غير حق - يرى أن وجود تلك الشخصية شئ غير معقول .

(٣٤) مسرحية « أورست » ، احدى تراجيديات يوربيديس التى بقيت لنا . (راجع هوامش الفصل الثالث عشر) كما سبق لأرسطو أن انتقد شخصية مينلاوس . (راجع هوامش الفصل الخامس عشر) وهو هنا يشير الى الأبيات ٦٨٢ - ٧١٦ من المسرحية .

(٣٥) هذه الاثنتا عشرة مسألة ، أجهدت المعلقين والباحثين ، للوصول اليها الا أن تلفورد يرى فى ترجمته للكتاب أنها مضمنة نفس الفصل الحالى ، وليست فى أى مكان آخر . ويمكن استخلاصها على النحو التالى :

- ١ - الخطأ فى سبيل الغاية ،
- ٢ - الخطأ المباشر والخطأ العارض ،
- ٣ - محاكاة ما ينبغى أن يكون ،
- ٤ - محاكاة ما يعتقد الناس فيه ،
- ٥ - محاكاة ما هو واقع ،

- ٦ - لا اعتبار لما قيل فحسب ، أو وقع فحسب ،
- ٧ - استخدام كلمة أجنبية ،
- ٨ - استخدام المجاز ،
- ٩ - تغير نبرة النطق ،
- ١٠ - استخدام الترقيم ،
- ١١ - غموض المعنى واحتمال الكلمة لأكثر من معنى ،
- ١٢ - الاستعمالات اللغوية الشائعة .

(الجزء الخامس)
(الموازنة بين الملحة والقرايديا)

(الموازنة بين الملحمة والتراجيديا)

(عامل الجمهور)

ورب سائل ، يقول : أى وسيلتى المحاكاة أجدر بالتفصيل - الملحمة ، أم التراجيديا (١) ؟ ؟ فإذا كان الفن الأقل سوقية وشعبية هو الأفضل ، وأن هذا الأقل سوقية وشعبية هو الذى يجتذب دائما مشاهدين من نوع أرقى ، فقد اتضح أن الفن الذى يتوجه الى كل ، وإلى أى انسان ، هو الأقل شأنًا .

(عيوب التمثيل)

ومن المعتقد ، أن المتفرجين لا يدركون المعنى المستهدف ، مالم يضيف الممثلون من عندهم شيئًا . ومن ثم ، فهم يسرفون فى أداء حركات متعددة ، شأنهم فى ذلك شأن الأرياء من نافخى النايات ، الذين يتلوون ويدورون حول أنفسهم ، كلما أرادوا أن يحاكوا « قذف القرص » ، أو وهم يدفعون قائد الجوقة بخشونة عندما يعزفون « الاسكيلا » (٢) . لذا ، يؤخذ على التراجيديا نفس العيب ؛ وهو نفسه ما يأخذه الممثلون القدامى على زملائهم المحدثين . ولقد اعتاد مينيسكوس (٣) أن يطلق على كاليبديس (٤) لقب « القرد » ، وذلك بسبب مبالغته فى الحركة عند تمثيل أدواره . ونفس الشيء ، ينطبق على بنداروس (٥) أيضا . وعلى أية حال ، يقال بأن التراجيديا - بوجه عام - تقف من الملحمة نفس موقف أسلوب الممثلين المحدثين من أسلوب الممثلين القدامى . معنى هذا - كما يقال - هو أن الملحمة تخاطب جمهورا راقيا ، ليس فى حاجة الى تفسير من الايماء والحركة ؛ بينما تخاطب التراجيديا جمهورا شعبيا عاما . وبناء عليه ، اذا كانت التراجيديا فنا مبتذلا ، فلا بد وأن يتضح أنها أقل شأنًا من الملحمة .

(الحكم على النص وحده)

ولكن ، ينبغي أن نلاحظ - فى المحل الأول - أن الاجابة على ذلك ذات شقين (٦) :

(١) - (أ) أن توجيه المؤاخذة فى هذا الشأن ، لا يمس فن الشاعر الدرامى ، ولكنه الفن التمثيلى فقط ؛ لأنه من الممكن أن تحدث نفس المبالغة فى الأداء ، فى انشاد شاعر الملاحم الجوال - كما هو الحال بالنسبة لـ سوسيستراتوس (٧) - أو فى مباريات الشعر الغنائى كما كان يفعل مناسثيوس (٨) الأوبوسى (٩) .

(ب) بالاضافة الى هذا ، فأن كل حركة ليست موضع المؤاخذة ، والا تعرض الرقص للذم . وانما المقصود ، هو الحركة التى يؤديها الممثلون الأردياء فحسب . ولهذا ، كان كاليبيديس يؤاخذ على ذلك ، ولا يزال هناك آخرون - مثله - فى أيامنا هذه ؛ وخاصة بين من يمثلون الأدوار النسوية ، وتأتى محاكياتهم كالنساء غير المهذبات (١٠) .

(ج) ومع هذا أيضا ، فان التراجيديا - مثلها فى ذلك مثل الملحمة - يمكن أن تحدث تأثيرها بدون الحركة والفعل . ففى الامكان ، ادراك قيمة المسرحية ، بمجرد قراءتها (١١) فقط . وعلى هذا فان التراجيديا - من كافة الوجوه الأخرى - هى الأسمى والأفضل ، لان هذا العيب - الذى ذكرناه - ليس جزءا أصيلا فيها .

(أسباب تفوق التراجيديا على الملحمة)

(٢) ومن جهة أخرى ، فان التراجيديا تتفوق على الملحمة فيما يلى :

(أ) تتضمن التراجيديا كل ما فى الملحمة من عناصر ، بل ويمكنها أن تستخدم نفس بحر الملحمة (١٢) .

(ب) بالاضافة الى هذا ، فانها تتميز بالغناء ، وتأثيرات المرنمات المسرحية ، وهى اضافات هامة تحدث أعظم المتع .

(ج) كما أن للتراجيديا من قوة التأثير - حين تقرأ - مثل ما لها عندما تمثل على خشبة المسرح .

(د) زد على هذا ، أن التراجيديا تحقق غايتها من المحاكاة خلال أضيق الحدود من الامتداد ؛ وهذه ميزة عظيمة لأن التأثير المركز أكثر احداثا للذة والامتع من ذلك التأثير الذى يمتد فى حيز زمنى طويل ، يجعله مخففا وضعيفا . فمثلا ، كيف يكون تأثير مسرحية « أوديب » (١٣) للشاعر سوفوكليس ، لو أنها امتدت ووضعت فى شكل طويل طول « الياذة » ؟ ؟

(هـ) كما أن الوحدة فى الملحمة ، أقل توحيدا . ومما يدل على ذلك ، أن أية قصيدة ملحمية ، يمكن أن تهىء موضوعات لتراجيديات عديدة . وهكذا ، اذا اختار شاعر ملحمة حكاية واحدة لا غير للمعالجة ، فنتيجة ذلك : اما أن تأتى قصيدته مبتورة حين يرويها ، واما تكون متهافتة ، اذا ما جعل طولها مطابقا لقاعدة الطول فى الملحمة . وبقولنا أن الوحدة فى القصيدة الملحمية أقل توحيدا ، فنحن نعنى أن هذه القصيدة ، تتألف من مجموعة من الأفعال ، على نفس الطريقة الجارية فى « الياذة » و « الأوديسة » فكل منهما يحتوى على عديد من الأجزاء ، التى لكل منها طول معين ، خاص بذاته . لذا ، فان هاتين القصيدتين الهوميريتين ، متقنتان من الناحية البنائية الى أقصى حد مستطاع ، حتى ليكاد الفعل فى كل منهما ، أن يصل الى المحاكاة الخاصة بفعل واحد .

(الاستنتاج)

وعلى هذا ، اذا كانت التراجيديا تتفوق على الملحمة من كل هذه الوجوه - بالاضافة الى أنها تحقق وظيفتها الشعرية .
(لأن كل فن من هذين الفنين الشعريين ، ينبغي ألا يمنحنا كل فرصة لأي امتاع فحسب ، وانما ينبغي أن يمنحنا الامتاع الصحيح الخاص به كما سبق أن ذكرنا) - فانه يصبح من البين ، أن التراجيديا تعد أسمى شكل فنى ، لأنها تبلغ غايتها على نحو أفضل من الملحمة (١٤) .

(الخاتمة)

وحسبنا الآن ما قلناه عن التراجيديا والملحمة بوجه عام ، وعن أنواعهما ، وعدد كل جزء أساسى فى كل منهما وطبيعته ، والأسباب التى تجعل العمل منهما جيدا أو رديئا ، والاعتراضات التى يثيرها النقاد والردود عليها (١٥) .

هوامش الفصل السادس والعشرين

(١) فى هذا الفصل الأخير المتعلق بالمحاكاة الشعرية الجادة ، يجيب أرسطو على سؤال أثارة فى الفصل الخامس عن أى الجنسين أسمى من الآخر : التراجيديا ، أم الملحمة ؟ ؟
ويبدو أن أرسطو يرد على ما ذكره أفلاطون فى كتابه « النواميس » ، فيما يتعلق بتفوق الملحمة على التراجيديا .

(٢) اسكيللا Scylla - أسطوريا - إحدى ربات البحر . وقع فى غرامها جلاوكوس Glaucus الرب البحرى ، الا أنها هزأت من عواطفه . فاضطر الى توسيط الالهة سيرس Circe ، التى سرعان ما وقعت هى فى غرامه . ولكى تنسيه اسكيللا ، حالتها الى وحش مخيف : ظل نصفه الأعلى كما هو لفتاة حسناء ، بينما أحيط النصف الأسفل بست رقاب طويلة ينتهى كل منها برأس كلب مفترس ، فيه ثلاثة صفوف من الاسنان الحادة . وكانت هذه الكلاب النابحة تهجم على كل سفينة عابرة ، وتستطيع أن تخطف ستة من بحارتها مرة واحدة وتلتهمهم ، كما فعلت مع بعض رفاق أوديسيوس .

ثم تحولت اسكيللا - بعد هذا - الى صخور تعوق الملاحه . (وهناك رواية أخرى تدور حول اسكيللا ، وردت فى هوامش الفصل الخامس عشر)
ولقد كتب تيموثيوس نشيدا ديثرامبيا عن تلك الأسطورة (راجع هامشه بالفصل الثانى)
.....

ويبدو أن العازفين - الذين يقصدهم أرسطو - كانوا يدفعون رئيسهم بخشونة ، وهم يحاكون اسكيللا فى خطفها .

(٣) مينيسكوس Mynniscus من خالكيس Chalcis ممثل ، كان يلعب الأدوار الأولى فى مسرحيات اسخيلوس ، وبخاصة الأخيرة منها .

(٤) كاليبيديس Callipides ممثل مجهول الحياة ، يبدو أنه كان يشترك فى تمثيل مسرحيات سوفوكليس .

(٥) بنداروس Pindarus ممثل غير معروف الشخصية .

(٦) ان دفاع أرسطو عن التراجيديا ، ليس دفاعا عن فن درامى عظيم الشأن كان يعاصره . فشعراء التراجيديا فى قرنه الرابع ق.م. لم يكونوا على مستوى عظمة شعراء القرن الخامس ق.م. كما كانوا أقل أهمية من الممثلين الذين عظم قدرهم ، وزاد نفوذهم الفنى . لذا اضطر هؤلاء الشعراء الى أن يذعنوا لمتطلبات المسرح ، ويلجأوا الى

الخطابيات الطنانة ، والمثيرات المتعلقة بالعرض المسرحي ، بينما تخلوا عن الأصول الدرامية الخاصة بالفن الشعري التراجيدي ، التي يناصرها أرسطو ، ويقيم عليها كتابه الحالى .

(٧) سوسيستراتوس Sosistratus منشد ملحمى ، غير معروف الشخصية .

(٨) مناسيثيوس Mnaseus ، كان منشدا للشعر الغنائى ، وهو مجهول الشخصية .

(٩) النسبة الى مدينة أوبوس Opus التى كانت تقع فى لوكريس وسط الارض اليونانية الأم . وهى محل ميلاد البطل الطروادى الأسطورى باتروكلوس ؛

(١٠) يرى أن سوء اللقاء أمر يتعلق بالتراجيديا والملحمة ، والشعر الغنائى . ومن ثم ، لا يجوز مهاجمة التراجيديا فى ذاتها لمجرد أن أدائها سىء ، وانما يجب توجيه اللوم الى فن الممثل ، لا الى فن الشاعر التراجيدى . فالتنفيذ ، يمكنه أن يفسد أحسن تراجيديا ، كما يفسد أحسن ملحمة ، أو مقطوعة شعرية غنائية .

(١١) يرجع فى ذلك متن الفصل السادس .

(١٢) من الملاحظ أن بعض التراجيديات - مثل «نساء تراخيس» و «نساء طروادة» وغرهما تحتوى على أشعار من الوزن السداسى الخاص بالملاحم .

(١٣) راجع هوامش الفصل الحادى عشر ، والفصل الثالث عشر .

(١٤) لمزيد من المعلومات عن التراجيديا والملحمة ، راجع هوامش الفصل الرابع والعشرين .

(١٥) هنا - للأسف - ينتهى ما وصلنا من كتاب « فن الشعر » - ويبدو أن بقية الكتاب كانت تتعلق بدراسة الكوميديا ، كما سبق أن ألمح أرسطو الى ذلك فى الفصل السادس ، وشرحنا أمره فى المدخل الى الترجمة .

أهم المراجع العربية

ابراهيم سلامة ، دكتور

بلاغة أرسطو ، بين العرب واليونان : دراسة تحليلية -
نقدية تقارنية •

القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية • الطبعة الثانية،
١٩٥٢ •

احسان عباس ، دكتور

كتاب الشعر • لأرسططاليس •

القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٤٢ •

الشحات السيد زغلول ، دكتور

السريان والحضارة الاسلامية •

الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥

شكرى محمد عياد ، دكتور

كتاب أرسطوطاليس • فى الشعر • نقل أبى بشر متى بن
يونس القنائى من السريانى الى العربى •

حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة
العربية (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ •

عبد الرحمن بدوى ، دكتور

ارسططاليس • فن الشعر • مع الترجمة العربية القديمة
وشروح الفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد •

(ترجمة عن اليونانية ، وشرحه ، وحقق نصوصه)
القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ •

محمد سليم سالم ، دكتور

تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر • تأليف أبي
الوليد بن رشد • ومعه جوامع الشعر للفارابي •
(تحقيق وتعليق) القاهرة : المجلس الاعلى للشتون
الاسلامية ، ١٩٧١ •

محمد على ريان ، دكتور

تاريخ الفكر الفلسفى • أرسطو •

الجزء الثانى • القاهرة : دار الكاتب العربى •
طبعة ثانية ، ١٩٦٧ •

المراجع الأجنبية

- Atkins, J.W.H. **Literary Criticism Antiquity**. Vol. I, Greek, Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1961.
- Brereton, Geoffrey. **Principles of Tragedy**. University of Miami Press, 1968.
- Butcher, S.H. **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics, with a prefatory essay "Aristotelian Literary Criticism" By John Gassner**. Dover Pub., Inc., 4th ed., 1951.
- Bywater, Ingram. **Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction, translation, and commentary**. Oxford : at the Clarendon Press, 1909.
- Cooper, Lane. **The Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence**. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1956.
- Cooper, Lane, and Gudemán Alfred. **A Bibliography of the Poetics of Aristotle**. Cornell Studies in English XI. New Haven : Yale University Press, MDCCCXXVIII.
- Cornford, F. M. **The Origin of Attic Comedy**. London, 1974.
- Dorsch, T. S. **Classical Literary Criticism. Aristotle : On the Art of Poetry**. Penguin Books, 1967.
- DeDoer, T.J. **The History of Philosophy in Islam**. Trans, by Edward R. Jones, London : Luzac and Co., 1933.
- Else, Gerald F. **Aristotle's Poetics : The Argument**. Cambridge, Mass. : 1967.
- Epps, Preston H. Trans. **The Poetics of Aristotle**. Chapel Hill : The University of N. Carolina Press, 1942.

- **The Encyclopaedia of Islam** : New ed., prepared by a number of leading Orientalists in four volumes, Leiden : E. J. Brill, and London : Lusac and Co., 1960.
- Fergusson, Francis. **Aristotle's Poetics**, Trans. Butcher, with an introductory essay. New York : Hill and Wang, 1961.
- Flickinger, R. C. **The Greek Theatre and its Drama**, 4th ed. Chicago: 1936.
- Fyfe, W. H. **Aristotle's Art of Poetry**. Oxford, 1940.
- Graves, R. **The Greek Myths**, 2 vols. Harmonds worth, 1955.
- Grube, G. M. A. **Aristotle on Poetry and Style**, New York : The Liberal Arts Press, 1958.
- Grube, G. M. A. **The Greek and Roman Critics**, London: University Paperbacks, 1968.
- Haigh, A.E. **The Tragic Drama of the Greeks**, New York : Dover Pub. 1968.
- Hamelin, O. **Le système d'Aristote**, Paris, 1920.
- Hamilton, E. **Mythology**. Boston : 1942.
- Hardy, J. **Aristote, Poétique**, Texte établi ed. traduit. Paris : Société d'édition "les Belles Lettres", 1932.
- Harsh, Philip W. **At Handbook of Classical Drama**, Stanford University Press, 1963.
- Heffner, H. and others. **Modern Theatre Practice**, 4th ed. New York: Appleton-century-Crofts, 1959.
- Hell, Joseph. **The Arabic Civilization** Trans. from German S. Khuda Bukhash. Cambridge : W. Heffner and Sons, Ltd., 1925.
- House, H. **Aristotle's Poetics**, London, 1956.

- Jaeger, Werner. **Aristotle, Fundamentals of the History of his Development.** Trans. by R. Robinson, 2nd ed. Oxford, University Press, 1967.
- Jones, John. **On Aristotle and Greek Tragedy,** New York : Oxford, University Press, 1962.
- Kiernan, Thomas P. ed. **Aristotle Dictionary,** New York, 1962.
- Kitto, H.D.F. **The Greeks.** Baltimore : Penguin Books, 1962.
- Landan, Rom. **Arab Contribution to Civilization.** Pref. by A. J. Araberry. Brook Lynn : Pierre Dib., 1958.
- Lanson, Gustave. **Esquisse d'une histoire de la tragédie française,** Champion, Paris, 1926.
- Lesky, Albin, **Greek Tragedy,** trans, H.A. Frankfort, London, 1967.
- Lever, K. **The Art of Greek Comedy,** London, 1956.
- Lucas, F. L. **Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics,** London, 1927.
- Margoliouth, D.S. **Analecta Orientalia and Poeticam Aristoteleam,** London : D. Nutt, 270 Strand, 1887.
- Margoliouth, D. S. **The Poetics of Aristotle,** trans, from Greek into English and from Arabic into Latin, with a revised text, introduction, commentary, glossary, and onomasticon, London : Hodder and Stroughton, 1911.
- De Montmullin. **La Poétique d'Aristotle : Texte Primitive et Ulérieures.** Neuchatel, 1951.
- Muller, H. J. **The Spirit of Tragedy,** New York, 1956.
- O'Leary, De Lacy, **Arabic Thought and its Place in History,** London: Routledge Kegan Paul Ltd., the 3rd revised edition, 1954.
- O'Leary, De Lacy. **How Greek Science Passed to the Arabs.** London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1948-1949.

- Olson, Elder. ed. **Aristotle's Poetics and English Literature.** The University of Chicago Press, 1965.
- Owen, A.S. **Aristotle on the Art of Poetry.** Oxford, 1931.
- **The Oxford Classical Dictionary.** Oxford, at the Clarendon Press, 1957.
- Potts, L. J. **Aristotle on the Art of Fiction** (an English trans. of Aristotle's Poetics) Cambridge, at the University Press, 1968.
- Robin, Léon, **Aristote,** Paris : Presse Universitaire de France, 1944.
- Ross, W. D. **Aristotle,** New York, 1962.
- Snell, Bruno, **Poetry and Society, the Role of Poetry in Ancient Greece.** Bloonington, 1961.
- Spingarn, Joel E. **Literary Criticism in the Renaissance.** Introduction by Bernard Weinberg, New York : A Harbinger Book, 1963.
- Telford, Kenneth A. **Aristotle's Poetics, Translation and Analysis.** Chicago : A gateway Ed., 1961.
- Tkatsch, Jaroslaus. **Die Arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles, unde die Grundlage der Kritik des Griechischen Textes.** Bank I Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klase, Kommission für die Herausgabe der arabischen Aristotles-Übersetzungen. Holder-Pichler-Tempsky A.G. Wein und Leipzig, 1928.
- Walzer, Richard. **Greek into Arabic : Essays on Islamic Philosophy.** Cambridge, Mass. : Harverd University Press, 1962.

الفهارس

١ - الاعلام

٢ - شعوب وأمم وقبائل

٣ - أماكن

٤ - الموضوعات

١ - الأعلام

(أ)

- ابن أبي أصيبعة : ٥٠
ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد) : ٥ ، ٦ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢
ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله : ٥٠ ، ٥٢
ابن النديم : ٤٤
ابن الهيثم (أبو علي محمد بن الحسن) : ٥٠
أبو بشر متى بن يونس : ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢
أبو تمام : ٤٨
أبو سعيد السيرافي : ٤٥
أبوللو (اله) : ١٣
أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي : ٤٩
أبيخارموس : ٢٨ ، ٧٣ ، ٨٨ ، ١٩٠
أجاثون : ٣٨ ، ٤٦ ، ١١٥ ، ١٥٢ ، ١٧١
أجاكس (مسرحية) : ١٧٠
احسان عباس (دكتور) : ٥٢
أخيل : ١٥٢
أراسموس : ٩
أفراديس : ١٩١
أرفيل : ١٤٢
أريس : ١٨٦ ، ١٨٧
أريستوفان : ٤٧
أريستوفانيس : ٢١ ، ٧٣
اسبنجارن : ٥١
استرابو (مؤرخ) : ١٨
استيداماس : ١٤٣
استينلوس : ١٨٩
اسخيلوس : ٢١ ، ٢٧ ، ٤٧ ، ٨١ ، ١٧١ ، ١٩٠ ، ١٩١

- الاسكندر الأكبر : ١١ ، ١٣ ، ١٤
اسكيللا (مسرحية) : ١٥٠
أفلاطون : ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢
أفيجينيا (مسرحية) : ٣٧ ، ١٢٣ ، ١٥٠ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٥
افيجينيا فى أوليس (مسرحية) : ١٥٠
افيجينيا فى تاوريس (مسرحية) : ١٤٣ ، ١٥٨
اقيلدس : ١٩٠
أركاديوس : ٢٢٠
اكسينارخوس : ٢٥ ، ٥٦
اكسينوفانيس : ٢٠ ، ٤١ ، ٢١٧
اكسينوقراطيس : ١٢ ، ١٣
اكسيون (مسرحية) : ١٧٠
ألفريد جودمان : ١٠
ألقينوس (قصة) : ١٥٨
الالياذة : ٢٠ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٨٠ ، ١١٢ ، ١٥١ ، ١٧٠ ،
١٨٣ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٣١
الالياذة الصغرى : ١٩٨
أليكترا (مسرحية) : ٢٠٦
أمبيدوكليس : ٢٥ ، ٥٧ ، ١٨٧ ، ٢١٩
امفياروس : ١٦٤
أمينتاس الثانى : ١١
أنتيجونى (مسرحية) : ١٤٣
أنثيوس (تراجيديا) : ١١٥
انجرام باى ووتر : ٣ ، ٥
أندرونيكوس الرودىسى : ١٦
أنساب الآلهة (ملحمة) : ٢٠
أودسيوس : ٣٢ ، ١١٢ ، ١٤٣ ، ١٥٠ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٨٦ ، ٢٠٦ ،
٢٢٠
أودسيوس المتسول (تراجيديا) : ١٩٨
أوديب : ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ١٢٢ ، ١٣٢ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٩ ،
٢٣١ ، ٢٠٦

الأوديسة : ٢٠ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٨٠ ، ١١٢ ، ١٣٤ ، ١٥٧ ،
١٦٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٣١
أورست : ٤٧ ، ١٢٣ ، ١٣٤ ، ١٤٢ ، ١٥٠ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٥ ، ٢٢١
ايجستوس : ١٣٤
ايجيوس : ٢٢١
أوريبيولوس (تراجيديا) : ١٩٨

(ب)

بازون : ٦٧
بثياس : ١٤
برتولت بريخت : ٤
برناردوسجنى : ٩
بروتاجوراس : ١٧٧
بروكسينوس : ١١
برومثيوس (مسرحية) : ١٧٠
بطليموس : ١٨
بليوس (مسرحية) : ١٧٠
بنات فورسيس (مسرحية) : ١٧٠
بنداروس : ٢٢٩
بوتشر : ٣
بوثيوس : ١٨
بورفيرى (فيلسوف) : ١٨
بوزيدون (اله) : ١٦٦
بوليجنوطس : ٦٧ ، ٩٧
بوليدوس السوفسطائى : ١٥٨ ، ١٦٥
بيتروفيتورى : ٥

(ت)

تسيس (شاعر) : ٢٧

- ايجيسوس : ٢٢١
تلجونوس : ١٤٣
تليفوس : ١٣٣
توماس الأكوينى : ١٩
توماس تايروت : ٩
تيدىوس (مسرحية) : ١٥٩
تيرو (مسرحية) : ١٥٧
تيريوس (مسرحية) : ١٥٨

(ث)

- ثامسطيوس : ٤٤
ثيوفراسطس : ١٢ ، ١٤ ، ١٨
ثيستس : ١٣٢ ، ١٥٧
ثيمستوس : ٤٩
ثيموثيوس : ٦٨
ثيوديكليس (شاعر) : ١٥٩ ، ١٦٩

(ج)

- جلبرت مورى : ٧
جلوكون : ٢١٩
جورجيو فاللا : ٨
جوستنيان (امبراطور) : ١٨
جيرالد الس (باحث أمريكى) : ٣

(ح)

- حاملات القرايين (تراجيديا) : ١٥٨
حكم الأسلحة (تراجيديا) : ١٩٨

(خ)

خارتمون : ٥٧

خسرو : ١٩

خيونيدس : ٧٣

(د)

دلون : ٢١٨

دناؤوس : ١٢٢

ديداسكاليا (مدونة) : ٢٢

ديكاؤوجينيس : ١٥٨

ديمتريوس دوكاش : ٨

ديموستين : ١٤

ديوجينيس لارتيوس : ٥

ديونيسيوس (اله) : ٢٧ ، ٤٧ ، ٦٧ ، ١٨٦

(ر)

رحيل الأسطول (تراجيديا) : ١٩٨

(ز)

زيوس (اله) : ٢١٩

زيوكسيس (مصور) : ٩٧ ، ٢٢٠

(س)

سبيوسسبوس : ١٢

سقراط : ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٥٦

سقوط اليوم (تراجيديا) : ١٩٨

سوسيستراتوس : ٢٣٠

سوفرون : ٢٥ ، ٥٦

سوفوكليس : ٢٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٧٢ ، ٨١ ، ١٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٨ ،
٢٣١ ، ١٧١ ، ١٥٩

سيزيف : ١٧١

سينون (تراجيديا) : ١٩٨

(ش)

شكري عياد (دكتور) : ٥٢

شيشرون : ٦

(ض)

الضفادع (كوميديا) : ٢١

(ط)

طبقات الأطباء (كتاب) : ٥٠

(ع)

عبد الرحمن بدوي (دكتور) : ٥٢

(ف)

الفارابي : ٥٠ ، ٥٢

فرانشسكو روبورتلي : ٩

الفضل بن الفرات (وزير) : ٤٥

الفهرست (كتاب) : ٤٤

فورفوريوس : ١٩

فوروميس : ٢٨ ، ٨٨

فيلوكتيتس (مسرحية) : ١٩١ ، ١٩٨

فيلوكسينوس : ٦٨

فيليب (ملك) : ١٣

فيينايدا (مسرحية) : ١٥٩

(ق)

القبرصيات (أناشيد ملحمية) : ١٩٨

القبرصيون (مسرحية) : ١٥٨

(ك)

كاركينوس : ١٥٧ ، ١٦٤

كاليبيديس : ٢٢٩ ، ٢٣٠

الكبيادس : ١١٤

كريتس : ٢٨ ، ٨٨

كريسفونتس (مسرحية) : ٣٦ ، ١٤٣

كريون : ١٤٣

كليتمسترا : ١٤٢

كليوفون : ٦٧ ، ١٨٩

كنتورس (منظومة) : ٥٧

الكندى (أبو يعقوب بن اسحاق) : ٤٤ ، ٤٥

كونيتلان : ٦

الكيميون : ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٤٣

(ل)

لاسكاريس : ٨

لايوس : ٢٠٦

لودفيكو كاستلفيترو (ناقد ايطالى) : ٣

لونكيوس (مسرحية) : ١٢٢ ، ١٦٩
لين كوبر : ١٠

(م)

ماجنس : ٧٣
مارجليوث (ديفيد صمويل) : ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٠
المارجيتس (قصيدة) : ٨٠
مانتينوس : ٥١
متمم بن نويرة : ٥١
مناسثيوس الأوبوسى : ٢٣٠
موديل : ٩
ميتيس (تمثال) : ١١٦
ميديا : ١٤٢ ، ١٥١ ، ٢٢١
ميروب : ٣٦ ، ١٤٣
الميسيون (مسرحية) : ٢٠٦
ميلانبي : ١٥٠
مينلاوس : ١٥٠ ، ٢٢١
مينيسكوس : ٢٢٩

(ن)

نساء طروادة (تراجيديا) : ١٩٨
نساء فثيا (مسرحية) : ١٧٠
نساء لاكونيا (تراجيديا) : ١٩٨
نيقوخاريس : ٦٨
نيقوماخوس : ١١
نيليوس : ١٨
نيوبى (قصة) : ١٧١
نيوبتوليموس (تراجيديا) : ١٩٨

(ه)

- هبياس الثاسوسى : ٢١٨
هربليس : ١٤
هرقليس : ١١٢
هرمانوس اليمانوسى الألمانى : ٥١
هرمياس (أمير) : ١٢
هزيود (شاعر) : ٢٠
هلى (مسرحية) : ١٤٤
هوميروس : ٢٠ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٨٠ ،
١١٢ ، ١٥٢ ، ١٧٧ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ،
٢١٨ ، ٢١٩
هيجمون : ٦٨
هيرالميتوس : ٢٠
هيروdot : ٣٢ ، ٤٦ ، ١١٤
هيكاتور : ٢٠٥ ، ٢١٦
هيمون : ١٤٣

(ي)

- ياروسلاوس تكاتش : ٤٩
يحيى بن عدى : ٤٤ ، ٤٥
يوربيديس : ٢١ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٧ ، ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٦٥ ، ١٧١ ،
١٩١ ، ٢١٧ ، ٢٢١

٢ - شعوب وأمم وقبائل

- لأثينيون : ٢٥ ، ٧٣
- لدوريون : ٢٥ ، ٢٦ ، ٤٧ ، ٧٣
- لسريانيون : ١٩ ، ٤٨
- لعباسيون ! ١٩
- لعرب : ١٩ ، ٤٥ ، ٥١
- لفرس : ١٢
- القرطاجيون : ١٩٧
- الكيفاليون : ٢٢٠
- الميجاريون : ٧٣
- المسلمون : ١٥ ، ٤٤
- المشائية : ١٣ ، ١٦
- اليونانيون : ٤٨ ، ٥٠ ، ١٥١ ، ٢٠٥

٣ - الاماكن

(أ)

- أتارنيوس : ١١ ، ١٢
أثينا : ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٤٧ ، ٧٣ ، ٨٨
أرجوس : ١١٦
أسبانيا : ١٩ ، ٥١
استاجيرا : ١١ ، ١٣ ، ١٤
اسكسس (مدينة) : ١٨
أسوس : ١٢
آسيا الصغرى : ١٢ ، ١٨
الأكاديمية الأثينية : ١٢ ، ١٣
أكاديمية العلوم فى فينا : ٤٩
أوروبا : ٣ ، ٨ ، ١٠ ، ١٩
أوكسفورد : ٩
اليريا : ٢١٧
ايران : ١٩
ايطاليا : ٨

(ب)

- بابل : ١٤
باريس : ٨ ، ٩
بازل : ٩
بحر الأرخبيل : ١٢
برلين : ٣
البرناس (جبل) : ١١٢
بيللا (عاصمة) : ١١ ، ١٣

(ت)

تراقيا : ١١
توليدو : ٥١
تيجيا : ٢٠٦

(ج)

جامعة انديانا الامريكية : ٤٩

(خ)

خالقيس المقدونية : ١٤

(س)

سلونيكا : ١١
سلاميس : ١٩٧
سلسبورج : ٩

(ص)

صقلية : ٢٦ ، ٢٨ ، ٧٣ ، ٨٨ ، ١٩٧

(ط)

طروادة : ١٢ ، ١٨ ، ٣٩ ، ١٧١ ، ١٩٧

(ف)

فرانكفورت : ٩

فينيسيا (البندقية) : ٨ ، ٩

(ل)

لاكونيا : ٢٢٠

ليسبوس (جزيرة) : ١٢

(م)

ماراثون : ١٩٠

الامبراطورية الرومانية : ١٨

مدرسة اللوقيون : ١٣

مدرسة المشائين الأرسطية : ١٦

مقدونيا : ١١ ، ١٣ ، ١٤

مكتبة الاسكندرية : ١٨

مكتبة باريس : ٤٥

ميتلين : ١٢

ميجارا : ٢٦

ميسيا : ٢٠٦

(ي)

اليونان : ١٣

مكتبة
دار الفکر

www.ibtarar-jarab.com

٤ - الموضوعات

صفحة

٣	المدخل الى كتاب « فن الشعر » لأرسطو
١١	أرسطو الرجل
١٥	أرسطو المؤلف
٢٠	العالم الناقد
٢٣	التنظير للدراما
٤٣	حول الترجمات العربية
٥٣	الجزء الأول (بعض الحقائق والأسس الأولية)
٥٥	المحاكاة وفنونها
٥٦	الاختلاف فى مواد المحاكاة
٥٧	الفرق بين الشاعر والناظم
٦٧	اختلاف الفن باختلاف الموضوع المحاكى
٧٢	طريقة المحاكاة الشعرية
٧٣	موطن التراجيديا والكوميديا
٧٩	منشأ الشعر والتراجيديا
٨٨	فى الكوميديا والتراجيديا والملحمة
٩٣	الجزء الثانى (التراجيديا)
٩٥	التراجيديا : تعريفا وأجزاء كيفية
٩٦	أجزاء التراجيديا الكيفية
٩٧	الحبكة والشخصية
٩٨	الفكر والشخصية
٩٩	اللغة
٩٩	الغناء
٩٩	المرئيات المسرحية
١٠٨	قواعد الحبكة الدرامية
١١٤	الحبكة بين الواقع والممكن والمحتمل
١٢٠	تعريف الحبكة البسيطة والحبكة المعقدة
١٢٢	التحول والتعريف

صفحة	
١٢٧	الأجزاء الكمية للتراجيديا
١٣١	خصائص الفعل التراجيدي
١٣٢	صفات الحبكة الجيدة
١٣٣	النهاية الصحيحة للتراجيديا
١٣٤	النهاية المزدوجة
١٤١	مسببات التأثير التراجيدي
١٤٩	خصائص الشخصية التراجيدية
١٥٧	أنواع التعرف
١٦٤	بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدي (١)
١٦٩	بعض الارشادات الموجهة الى الشاعر التراجيدي (٢)
١٧٦	الفكر واللغة
١٨٠	بعض التعريفات اللغوية
١٨٥	اللغة الشعرية
١٨٩	اللغة والأسلوب
١٩٥	الجزء الثالث (الشعر الملحمي)
١٩٨	الملحمة
٢٠٢	أنواع الملاحم وخصائصها
٢١٣	الجزء الرابع (مشكلات نقدية وحلولها)
٢١٥	مشكلات نقدية وحلولها
٢٢٧	الجزء الخامس (الموازنة بين الملحمة والتراجيديا)
٢٢٩	الموازنة بين الملحمة والتراجيديا
٢٣٥	المراجع
٢٣٥	المراجع العربية
٢٣٧	المراجع الأجنبية
٢٤١	الفهارس

مكتبة العرب
مكتبات

www.librarytarab.com

رقم الايداع ٨٣/٢٠٢٠
الرقم الدولي ٨ - ٠٠٨٢ - ٠٥٠
٩٧٧

مكتبة
الحياة العربية

www.library-tarab.com